

55 964

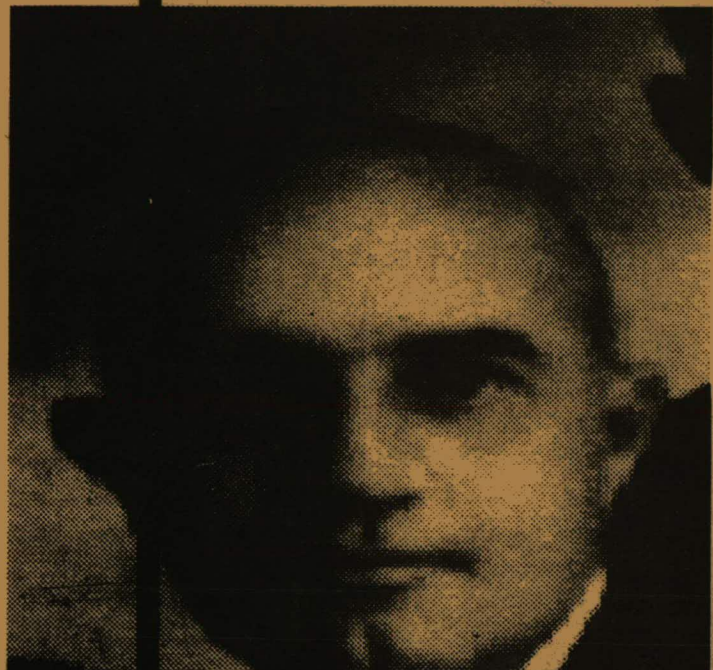
55964

79

— GONDOLAT-JEL —

1993:3-4.

1994 FEB 18



Írás



mint



vérfertőzés

Ártelmű

DE SADE MÁRKI –

A politika forradalmi erotikájának útján

Nina Rapi A leszbikus színház esztétikája

Jean Baudrillard Gépies sznobizmus

Losoncz Alpár A világ kérdése



GONDOLAT-JEL

Szeged–Pécs–Budapest 1993. III-IV.

A GONDOLAT-JEL 1993. III-IV. számát támogatták:

József Attila Kulturális és Szociális Alapítvány

JATE Kulturális Titkárság

Dr. Pál József, a JATE BTK dékánja

Szeged Város Önkormányzata

Magyar BUDO Szövetség

**Külön köszönet Pucsek Gábor Zoltánnak és Szőnyi Etelkának
a nyomdai előkészítésben nyújtott segítségéért.**



1993. III-IV.

ÍRÁS MINT VÉRFEJTŐZÉS

Georges Bataille Sade-ot csodálni annyi,
mint gondolkodásának élet csorbítani 5

Stephan Zweifel-Michael Pfister
SADE – A politika forradalmi erotikájának útján 6 ✓

Georges Bataille Az erotikus nevetéstől a tilalomig 16

Stephan Zweifel-Michael Pfister
A nő Sade-nál – Írás mint vérfertőzés 17 ✓

Georges Bataille A börtön magánya 25

Maurice Blanchot A bűn szelleme 28

Életrajzi adatok 30

HOMOPHILIA SACRA

Nina Rapi Bűjöska –
A leszbikus színház esztétikája nyomában 34 ✓

Edmund White Palace Days – részletek – 49

A KÖNYVTŐL A SZIMULÁCIÓIG

„Babeli” Könyvtár – Interjú Botonddal 64 ✓

Jean Baudrillard Gépies sznobizmus 75 ✓

Losoncz Alpár
A könyv metaforájától a szimulációig – A világ kérdése 85 ✓

GONDOLATJEL

Szerkesztik:

Ivacs Ágnes, Kurdy Fehér János
Oláh Csaba, Tencz Beáta,
Tölgyes László, Virág Zoltán

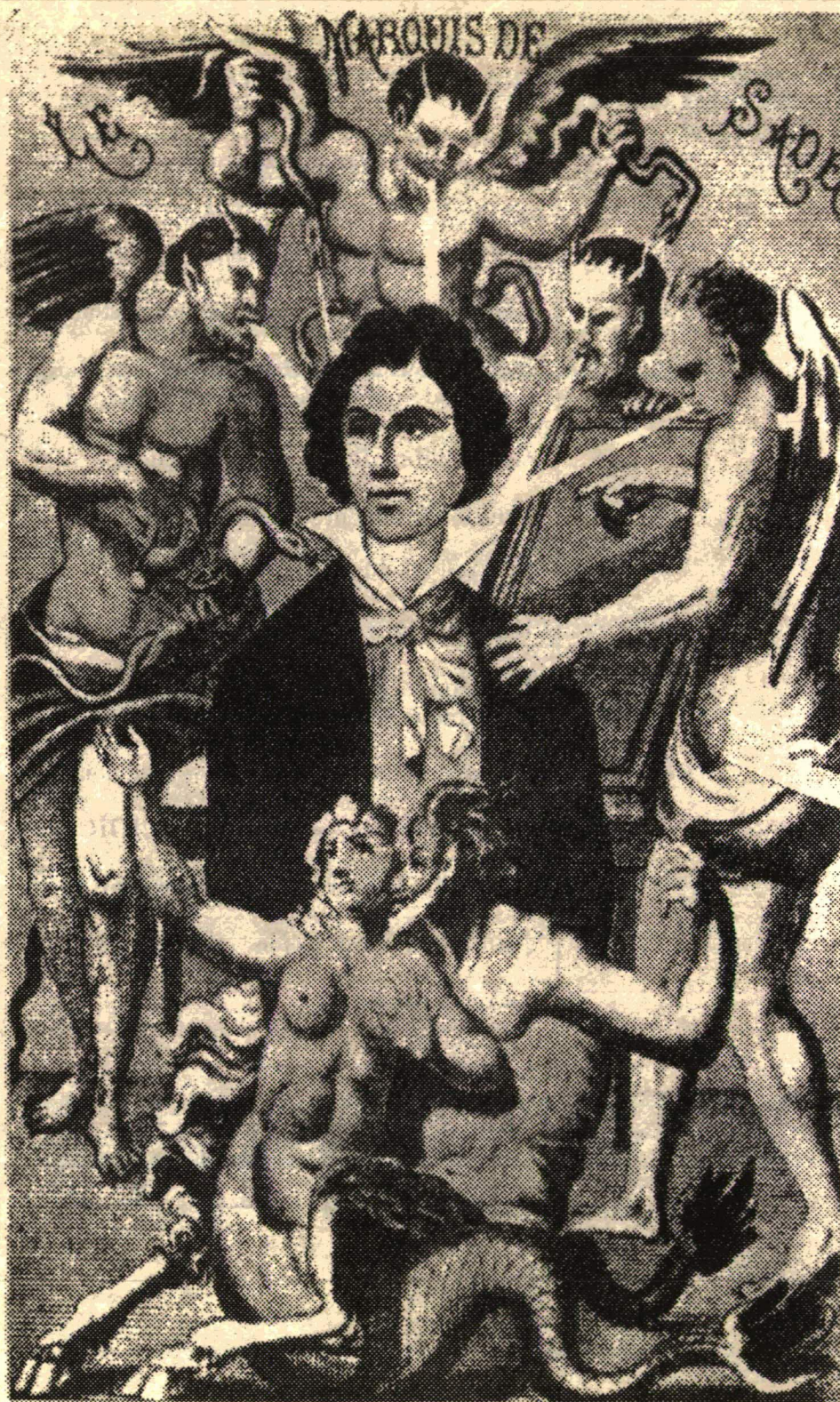
Levélcím:

6723 Szeged, Retek u. 9/A
Tel: 62-474-606
E-mail: H9005GON@HUELLA.BITNET

Kiadja a Chiron Kiadó és Tipográfiai Bt.
HU ISSN 1216-8633

Készült a SZOTE Nyomdában, Szegeden.
777 példányban

Marquis de Sade. Fantázia portré a restauráció korából



A gonosz magyarázatáért mindig Sade-hoz kell fordulnunk: a természetes emberhez.

BAUDELAIRE

GEORGES BATAILLE

Sade-ot csodálni annyi, mint gondolkodásának élet csorbítani

Sade-ról beszélni mindenképpen paradox. Lényegtelen, hogy titokban vagy nyíltan tetszelgünk-e a térítő szerepében: kevésbé paradox talán, ha a bűn helyett a bűn dicsőítőjét magasztaljuk? Sade egyszerű csodálata csak fokozza a következetlenséget, amely az áldozatot dicséri, és a nyilvánvaló iszonyat világából az őrlt, irreális, kápráztatón üres eszmék összefüggésébe helyezi.

Bizonyos elméket izgalomba hoz a gondolat, hogy fejük tetejére állítsák az alapjában véve szilárd értékeket. Így módjukban áll azt a durva kijelentést tenni, hogy de Sade márki, a világ legveszélyesebb felforgatója tette az emberiségnek a legnagyobb szolgálatot. Ítéletük szerint mi sem bizonyosabb, minthogy megremegünk a halál, a fájdalom gondolatára (mintha csak más fájdalomról és haláláról volna szó); a tragikum vagy a bűn hallatán összeszorul a szívünk, de rémületünk tárgya olyan számunkra, mint a nap, amely nem kevésbé nagyszerű, hiszen fényétől el kell fordítanunk tekintetünket.

Sade alakja annyiban hasonlítható a naphoz, melynek látását a szem nem képes elviselni, amennyiben a kor képzeletét elbűvölte, ám el is borzasztotta: nem lázító-e már önmagában is a gondolat, hogy egy ilyen szörnyeteg egyáltalán létezett? Modern védelmezője azonban soha nem vehető komolyan, hiszen elképzelni sem lehetett, hogy nézetei követőkre akadnak. Irigyei kérkedőt vagy kizárólag szégyentelen kéjencet látnak benne. Amennyiben védelmezői nem határolják el magukat tőle, a Sade-ról zengett dicshimnuszok maguk is hozzájárulnak az uralkodó erkölcs megszilárdításához: azt a sötét gyanút ébresztik, hogy megrendítésére irányuló vágyunk teljesen hiábavaló, mert ellenállóbb, mint gondoltuk. Mindez nem számítana, ha ezzel Sade gondolkodása nem veszítené el alapvető értékét: vagyis egy értelmes lény gondolkodásával való összemérhetetlenségét.

Sade számtalan művet szentelt elfogadhatatlan értékek felállításának: ha hiszünk neki, az élet a gyönyörök halmozása, a gyönyör pedig az élet elpusztításával arányos. Másképpen fogalmazva, az életnek saját elvének félelmetes tagadásában kell kicsúcsosodnia. Ki ne látná be, hogy egy ilyen megdöbbentő kijelentés nem fogadható el általánosan, sőt még csak fel sem vethető – mert az pontosan az élet venné el, értelmétől fosztaná meg, következmény nélküli szellemi sziporkává degradálná. Ki ne venné észre, hogy egy ilyen kijelentést a társadalom egy pillanatra sem vehet komolyan? Valójában azok, akik Sade-ban gazembert látnak, sokkal inkább vallják az ő nézeteit, mint modern csodálói: Sade felháborodott tiltakozásra szólít fel, mert a *gyönyör paradoxonja* nem tiszta költészet. Megismétlem, csak azokhoz szeretnék szólni, akiket ő felháborít.

*Sade írása a válság írása.
Sade politikája a válság poli-
tikája. És mivel az orgazmust
válságként értelmezik, Sade
politikája az állandó orgazmus
politikája. Sade szövegében az
orgazmussal nem törik meg a
semmi, a csúcsponton a szexu-
alitás energiáját hirtelen át-
veszi az értelem, amely az
elméleti vitában újabb csúcs-
pontra emelkedik, s ez nem
más, mint erotikus
kicsapongás...*

Stefan Zweifel–Michael Pfister

S A D E

A politika forradalmi erotikájának útján

„A filozófia fáklyája az ondóban lobban el.”
(Sade)

„A szabadság az erotika intellektualizálása,
az intellektus pedig a fej erotizálása.”
(Jean-Noel Vuarnet)

FRANCIAORSZÁG a forradalmi ünnepségek sodrásában egy kiállításról és több színházi előadásról szóló cikk kapcsán újra felfedezte de Sade márki (1740-1818) alakjában azt a figurát, akinek a kezében összefutnak és szinte kibogozhatatlanul fonódnak össze az akkori politikai viták szálai. Ha valaki ma Sade-ot saját politikai céljaihoz akarná felhasználni, ugyanazzal találná magát szemben, amit az ancien régime, vagy a robespierré-i „terror”, vagy a bonapartista restauráció a végsőkig kiélezett: Sade az a nevetlen, Ubu-szerű gyermek, ki nevetve a köldökét nézi, és az ösztönök nevében minden ideológiának és kormányszatnak nyelvet ölt, és a hátsófelét mutatja. Így aztán többé-kevésbé minden értelmező rossz úton járt, aki Sade gazdag életművéből fabulát akart kivonatolni, hogy azt (napi) politikai célokra használja fel. Mert Sade élete és gondolkodása ellentmondások határtalan hálózata, melyet ugyan határozott elv szőtt, ám soha nem határozott jelentésen alapul, és dialektikusan sem értelmezhető.

Áttekintés

BÁR már Georges Bataille is óva intett attól, hogy Sade-ot *à la lettre* olvassuk, ő maga is áldozatul esett ennek a kísértésnek: *à la lettre* olvasva, az „isteni márki”-ban egy eljövendő forradalom „védőpatrónusát és tanítómesterét” (A. Pfersmann), és szuverén pazarlását látta. Gilbert Lely, Sade biográfusa ellenforradalmárnak tartja a márkot, Pasolini pedig legutolsó filmjében, a *Salo vagy*

Sodoma 120 napjában a fasizmus szomszédságába utalta. Mások, mint Siebert, a 68-as osztrák marxista Sade-ot mint „szexuál-ökonómikus korai szocialistát” értelmezi, olyasvalakiként, aki nemcsak Freud, hanem Marx előfutára is volt. Míg Pierre Klossowski szerint Sade osztályának sírját ásta meg azzal, hogy az arisztokrata individualizmust a „dzsungel törvényeként” leplezte le, Simone de Beauvoir nem akarja a forradalmár nemest semmiféle osztályba sorolni, és érvelését így egészíti ki: „Minden pillanathban emberek ezrei szenvednek és halnak meg feleslegesen és jogtalanul, és minket ez nem érint meg: létünk csak ezen áron lehetséges. Sade érdeme volt, hogy a közömbösség helyett a kegyetlenséget választotta. Kétségtelenül ez az oka annak, hogy éppen napjainkban oly nagy visszhangra talál, ma, amikor az egyén kevésbé tudja magát a kegyetlenség áldozatának, mint inkább a jó lelkiismeretének.”

Vitathatatlan, hogy Sade mindig is politikai kulcsfigura volt: huszonkilenc börtönév alatt három különböző rezsim áldozata, halála után pedig műve több mint egy évszázadra a cenzúra karmai közé került. A cenzúra eltörlésével Sade lobbánysága egyre inkább az egyetemi viták papírhegyeibe temetkezik, melyek pozitívista liberalitásukban nem kevésbé bomlasztóak, mint a restauráció romantikus firkászainak ítéletei, akik legalább odaftélték Sade-nak a szörnyeteg státuszát, melynek nihilista potenciáját gyökerestül ki kell irtani.

Egy 1934-ben hamisított iratok segítségével publikált életrajzban Jules Janin felfindultan így ír: „Nem más, mint véres hullák... üstöket fűtenek, kőpadokat ácsolnak, koponyákat törnek, lenyúzzák az emberek gőzölgő bőrét... és ez megállás nélkül minden oldalon, minden sorban (...). De Sade márki politikai üldöztetés érdekében áldozatának mutatkozik! Egy mártír! A mártír! Egy mártír! Egy mártír! De Sade márki a mártír!” A tudatlanság kórusából kiválva Flaubert, Baudlaire, Swinburne és a szimbolisták mindenkinek felett tisztelték a „Gonoszok evangélistáját”, míg a köznép körében olyan emberekről szóló hírek kaptak szárnyra, akik műveinek olvasása után – mintegy Sade varázsában – húsz évet öregedtek, a második olvasás pedig az örületbe kergette őket.

Sade már életében kéjsóvár kapzsinak számított, és *Justine* című regényét „a könyvek Robespierre-je” címmel illették. Ma persze szórakoztató Restif de la Bretonne, az *Ani-Justine* pornográf ellenjátékosának és szerzőjének szörnyülködését olvasni: „Én azonban ismerek egy könyvet, mely sokkal veszélyesebb mindannál, amit eddig megneveztem: a *Justine*. Kegyetlenségre csábít. Danton serkentőszerként olvasta.” Ezzel szemben Sade számára inkább életveszélyes volt, mint szórakoztató, hisz hamarosan a rendőrség mumusa is lett, mely – mint ahogy a korabeli dokumentumokból kiderül – attól félt, hogy Párizs máris tele van olyan földalatti felforgató libertinus szervezetekkel, amelyről Sade a *Juliette*-ben (1797) mint a „Bűn Baráti Társasága” ír. Bár (vagy éppen mert,) ebben a társaságban meg volt tiltva a (napi) politizálás és mindennemű politikai beavatkozás, programjukban, mely a család, az erkölcs és az értelem megszüntetését tűzte ki, komolyabb fenyegetés rejlett, mint az az idő tájt százsámra nyomtatott röpcédulákban és leleplező cikkekben. A veszély, mely Sade részéről a forradalmi rendet fenyegette, a társadalmi viszonyok vakondszerű aláásása volt az individuum radikális felszabadítása által. Ezt a közösség (Marat), illetve az individuum (Sade) forradalmasítása közti ellentétet Peter Weiß fedte fel híressé vált *Marat/Sade* című darabjában, amelyben Sade elfordul Marat szocialista tervezetétől: „Először lehetőséget láttam a forradalomban / (...) egy orgiára mellyel a régi álmok sem vetekedhetnek / (...) most már látom / hová vezet / (...) az egész elsorvasztása / lassú felolvadás az egyformaságba.”

Philippe Roger teljesen jogosultnak érzi Sade ezen magatartását és politikai vizsgálódását, ám hozzáteszi, hogy Sade-ot lényegében apolitikusan el kell utasítani. Mégis Sade-nak nyilvánvalóan a politikai kategóriáktól való elzárkózásában rejlik igazi politikai lobbanékonyága és lényege, még ha individualista elszigetelődése el is szakította az élettől. Mert éppen az a kísérlet, hogy szuverén, teljesen szabad és a tömeg uniformizáltságától mentes individuumként éljen, tette Sade-ot kitaláltatottá. A mindenkori kormány tudatlansága és hatalom arroganciája törte meg. Az ösztönök kiélését nem lehetett és nem volt szabad megengedni, mert az egész társadalom erotikus vitustáncba fulladásával fenyegetett. A destruktív feloldás erői, melyek Sade szerint az erotika rugói, „politikájának” rugói is. Ha igaz, hogy az erotikában a szexualitás hatalom, akkor a politika mezején a leplezetlen sade-i szexualitás eszméletlenséget okoz: az individuum ilyenén ájulása a társadalom hüvelykszorítójával szemben állandó tényezőként vonul végig Sade életén.

Bepillantás

„A főméltóságú herceg palotájában születtem és nevelkedtem, akinek családjából anyám származott és aki körülbelül olyan idős volt, mint én. Azon voltak, hogy összebarátkozzunk, hogy gyermekkoromtól tartó barátságunkra hivatkozva egész életemben támaszra számíthassak; de a rajtam időnként elhatalmasodó hiúság (...) gyermeki játékaim során egy nap csorbát szenvedett, amikor össze akart veszni velem (...), úgyhogy csökönyösségét minden gondolkodás nélkül veréssel bosszultam meg, semmi sem fékezhetett...”

Ezt az ebben a szadista ősjelenetben látható és életrajzilag ábrázolt, hajlíthatatlan akaratot Sade egész életében megőrizte: „Fogadjatok el úgy, amilyen vagyok, soha nem fogok megváltozni.”

Jóllehet, e tulajdonságának köszönhetjük Sade márki ostorozó jellemét, de makacssága miatt kétségkívül bele kellett kötölnie a homoszexuális kiruccanásairól híres Louis-de-Grand kollégium istenfélő oktatóinak édes ostorcsapásaiba.

„Akkor kitört a háború és azon fáradoztak, hogy szolgálatba állítsanak és neveltetésem befejezése lekerült a napirendről...” Sade tanulási buzgalmát – nevezetesen erotikus téren – persze nem lehetett megfékezni: „Németországban, ahol még legényemberként hat hadjáratban vettem részt, biztosítottak arról, hogy egy nyelv alapos ismeretéhez feltétlenül szükséges rendszeresen együttállni az adott ország asszonyaival. Erről a vezérelvről meggyőződve egy téli kvártélyozásom idején Cleves közelében egy jó kövér bárónővel ékeskedtem, aki háromszor-négyszer annyi idős volt, mint én, és nekem tetsző módon tanított. Hat hónap múlva úgy beszéltem németül, mint Cicero.”

AMILYEN szórakoztató a felszín, olyan sivár a katonaságot gyűlölő Sade akkori életének mélye: „Kevés barát, talán egy se, mert nincs egy igazán őszinte se (...) Önszeretetem még ma is szenved attól, ha arra gondolok, hogy csak azért szerettek, mert jobban fizetek, mint mások. A hétéves háború után is minden esetben, ha idegölő szerelmi afférban szolgáltatam ki magam, csak elutasítással válaszoltak”. Világos, hogy amikor Bataille azt mondja, hogy Sade éppen az erotikában kísérli meg „az emberi lények elszigetelődését, diszkontinuitását mély kontinuitás érzése által pótolni”, akkor alapvetően félreérti a szadomazochizmust, mert Sade legyőzte csalódásait, mégpedig az individuum határain belül maradva, a diszkontinuitásba kapaszkodva. A főként a szexualitás síkján lejátszódó találkozások – Sade művében is – szükségszerűen konfliktushoz vezetnek: erőszakhoz általánosságban, szadomazochizmusához különös esetekben. Az önvédelemből kialakuló

egyre zártabb magányt fenyegető szerelmi viszonyok zavarják meg, a sade-i ember azonnal megkínózza, meggyilkolja és megsemmisíti a másikat, és ha az agressziós ösztön saját személye ellen fordul, végül önmagát is: az önpusztítás a sade-i libertinus filozófia logikus következménye. Az autodestrukció ezen mérge belopódzott Sade életébe, bár nem érvényesül olyan radikálisan, mint a sade-i regényhősök cselekedeteiben. Mindamellett szerencsétlen kezei között a legkisebb kihágásból is tartományra szóló botrány lesz, úgyhogy Sade hamarosan feketehumorral állapítja meg: „Ha Provence-ben macskát korbácsolnak, mindenki tudja, hogy de Sade márki tette.” De mindezt valószínűleg túlélte volna, ha környezetét tudat alatt nem provokálja olyan mértékben, hogy felesége húgával – az akkori viszonyok közt – vérfertőző kapcsolatot kezdeményez, amivel halálos ellenségévé tette gazdag talármességből származó, befolyásos anyósát. Miután bosszúja elől kétszer megszökött a börtönből, és miután egy régi, effigie halálos ítéletet bizonyítotték hiányában érvénytelenítették, Sade végül, mint a nemesi családok sok nem kívánatos fia, a hírhedt *lettre de cachet* alapján jogtétel nélkül hosszú évekre Vincennes és a Bastille nyirkos-hideg tömlőcébe került. Ott tanulmányozta korának filozófiai főműveit, a materialista ateizmus és az egzisztencialista magány filozófusává vált. Nietzschehez hasonlóan minden értéket átértékelte, míg a bűn erkölcsé, az erkölcs bűnné vált, és végül egy olyan világértelmezéshez jutott el, melynek középpontjában kozmológiai síkon az örök mozgás, politikai síkon a permanens forradalom, individuális-morális szempontból pedig az emberi ösztönök hajtóereje állt. Férfiként az első években Sade-ot a kielégülés teljes távolléte, a vágyak parancsoló jelenléte kínozza. Forrt a vére, főtt a feje, és töretlen vitalitásának erejével a Bastille gonosz szelleme lett.

Ahogy a Sade-dal távoli rokonságban álló Comte de Mirabeau, akit ugyancsak a családja jóvoltából zártak börtönbe, úgy a „bebastille-ozott” márki is beírta magát a libertinizmus hagyományába, melynek művei immoralizmusukkal, ateizmusukkal és felvilágosult féktelenségükkel az ancien régime és hagyományos értékmérőinek hanyatlását előlegezték. Baudlaire később meg is állapította, hogy a francia forradalmat ilyen libertinusok csinálták. De Sade hajlamos volt elvágni magát a külvilágtól, már az első adandó alkalommal összeveszett Mirabeau-val, az egyetlen többé-kevésbé egyfűsú és vele rokonérzelmű emberrel. Levéltorpedóval szabályos gerilla háborút indított a börtönvezetőség ellen, és mindent arra tett fel, hogy felvilágosítsa fogolytársait jogaikról, többszöri felkelésre bírta őket, és fáradhatatlanul dolgozott azon, hogy ígéretekkel, melyeket soha nem szándékozott megtartani, menekülési utakat találjon. Egyszer azt a hírt ejtette el, hogy megmérgezték az ételt, aztán meg a legmeredekebb különkívánásokkal fásasztotta „értékes őrei”-t (Cormann) a koszt javítására vonatkozóan, az örök, látogatók láttán pedig, akiket nem szívelt, olyan kirohanásai voltak, hogy a végén már nem merték borotválni, és a celláját takarítani. Végül már sétálni sem engedték, mert 1789-ben, a nép forrongó hangulata miatt élesre töltötték a Bastille ormán az ágyúkat és attól tartottak, hogy Sade egyik rohamában meggyújtja őket.

DE Sade-nak más eszköz került a kezébe, amivel a nép figyelmét a Bastille-ra vona: 1789 július 2-án egy víztöltésre szolgáló tölcser segítségével nagy tömegeket gyűjtött össze a Bastille előtt elmenő emberekből. De Launay, a börtönigazgató a következőket írta: „Sade tegnap az ablakba ült, és teljes erőből ordított, az egész környék és a járókelők hallották, hogy a Bastille foglyait megfojtják, meggyilkolják és hogy a segítségükre kell sietni. Ma megismételte a kiáltozást és hangos panaszait. Ilyenkor nagyon veszélyes ez az ember. (...) Eljött az ideje, hogy megszabaduljunk tőle, akit semmi sem tud megfékezni. (...) Lehetetlen a tornyokon

A SADE-IRODALOM

- Apollinaire, Guillaume: *Essai bibliographique sur les Œuvres du marquis de Sade*. In: *L'Œuvre du marquis de Sade. Page choisies*. Paris, 1909.
- Barthes, Roland: *Sade, Fourier, Loyola*. Paris, 1971
- Bataille, Georges: *Sade (1740-1814)*. In: *Critique* 9, 1953.
- Bataille, Georges: *Le secret de Sade*. In: *Critique* 3, 1947.
- Beauvoir, Simone de: *Faut-il bruler Sade?* In: *Les temps modernes* 7. 1951-52.
- Blanchot, Maurice: *Quelques remarques sur Sade*. In: *Critique* 2, 1946.
- Blanchot, Maurice: *À la rencontre de Sade*. In: *Les temps modernes* 3, 1947-48.
- Camus, Albert: *Un homme de lettres*. In: *Camus, L'homme révolté*. Paris, 1951.
- Horkheimer, Max-Theodor W. Adorno: *Juliette oder Aufklärung und Moral*. In: Horkheimer-Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Amsterdam, 1947.
- Janin, Jules: *Le marquis de*

Sade. In: *Revue de Paris*, 1834.
 Klossowski, Pierre: *Éléments d'une étude psychanalytique sur le marquis de Sade*. In: *Revue française de psychanalyse* 6. 1933.
 Klossowski, Pierre: *Sade, mon prochain*. Paris, 1947.
 Lely, Gilbert: *Répertoire des Œuvres du marquis de Sade suivi d'un tableau synoptique*. In: *Revue des sciences humaines*, 1953.
 Lely, Gilbert: *Répertoire des ouvrages du marquis de Sade*. In: Lely, *Vie du marquis de Sade, avec un examen de ses ouvrages II*. Paris, 1957.
 Lely, Gilbert: *Vie du marquis de Sade, avec un examen de ses ouvrages*. Paris, 1952-1957.
 Lely, Gilbert: *Sade a-t-il été jaloux de Laclos?* In: *Nouvelle nouvelle revue française I*, 1953.
 Lely, Gilbert: *Introduction aux 120 journées de Sodome*. In: *Mercure de France* 331, 1957.
 Lely, Gilbert: *Une supercherie littéraire de Sade. Isabelle de Bavière*. In: *Mercure de France* 340, 1960.
 Lenning, Walter: *Marquis De Sade in Selbstzeugnissen und*

sétára engedni. Mivel az ágyúk töltve voltak, nagy veszéllyel járt volna. (...) Bejelentette, hogy a kiáltozást meg fogja ismételni." Ellenintézkedésként Sade-ot július 4-én meztelenül kirángatták az ágyából és hat férfi a charentoni bolondok házába szállította. Áthelyezése után már sejtette, mi vár rá, és sürgette feleségét, amilyen gyorsan csak lehet, mentse ki nyomdakész kéziratait a Bastille falának repedéseiből. De neje nyilvánvalóan nem sejtette meg a közeli összeomlást, mindenesetre úgy döntött, július 14-én megy a Bastille-ba, kissé későn: a Bastille-t bevették, és Sade már csak „véres könnyeket” hullathatott börtönben írt művei többségének elvesztése miatt (többek közt az első, századunkban újra felfedezett *Szodoma 120 napja* és a *Justine* első változata miatt). Sade már akkoriban felfogta, hogy a hatalom késélen táncol: most másképpen jelentette be, mint korábban, hogy szabadulása esetén tiltakozását már nem a királynál, hanem az Assemblée Nationale előtt, vagy az autonómmá vált bíróság előtt fogja előadni. De Sade-ot később engedték ki, mint remélte, csak 1790 tavaszán a királyi *lettres de cachet* jogérvényességének megszűnése után. Visszanyert szabadsága első hónapjaiban ellentmondásos érzések lettek rajta úrrá: hordó nagyságúvá fújódva, heves szemfájdalmakkal, asztmásan, reumásan, teljesen eladósodva, embergyűlölőként és teljesen kedvetlenül került ki a börtönből. Bár üdvözölte az összeomlást, regénypublikációi és színdarabjai bemutatásának kilátásait, eleinte mégis ösztönösen az ellenforradalmi Clermont-Tonnerre unokafivérek monarchista klubjához csatlakozott, hogy minél hamarabb léphessen be citoyen actifként a köztudottan sansculotte Section de la Place Vendôme-ba, a későbbi Section de Piques-be (Robespierre). 1791 január 13-án eltörölték a Comédie-Française cenzúráját és színházi monopóliumát, úgyhogy a színház és a pornográfia területén, mely a márki két örökös vesszőparipája volt, robbant a piac, aholis Justine című regényével, valamint *Oxitiern* című darabjával már a kezdet kezdetén a publikálandók között szerepelt. Miközben Sade szekciójában a titkártól a felperesen keresztül az elnök posztjáig emelkedett, 1792 őszén Roland belügyminiszter közbelépése ellenére lerombolták La Coste-ot, a provençai családi kastélyt, valamint egy botrányba fulladt színházi előadása miatt már ugyanez év márciusában finom visszavágásokat kapott. Ráadásul fenyegetve érezte magát fiai dezertálása és kivándorlása, valamint nevének emigráns listán való téves felbukkanása miatt. A kényes helyzet dacára Sade 1793 nyarán tiltakozásul már napokkal később lemondott elnöki hivataláról közelebből meg nem határozott „embertelenség” miatt. Itt persze a halálos ítélet törvénybe iktatásáról volt szó, melynek Sade egész életében esküdt ellensége volt. Mivel politikai írásait a szekcióval egyetértésben kellett megfogalmaznia, őrizkednünk kell attól, hogy a benne foglalt javaslatokat, mint például a petíció az erkölcs és az értelemkultusz ellen, láthatatlanban Sade krédójaként értelmezzük.

Szociális téren adódó kötelezettségei mellett, mint például a kórházi feltételek javítása, kiváltképpen az írásokból olyan Sade-ra jellemző ötletek és kezdeményezések bontakoztak ki, melyek ellentétben állnak a robespierre-i vonallal. Sade alapvetően a hatalommal való visszaélésre és felhalmozásra akart figyelmeztetni, mely a központi, Párizsban állomásozó hadsereg és a halálbüntetés elleni, valamint a nem demokratikusan a nép által megszavazott alkotmány elleni álláspontját fejezi ki. A *Justine*-ben mutatta be, hogy a szociális intézmények a döntő pillanatban minden további nélkül csődöt mondanak, ezért szükséges valójában a népet felvilágosítani arról, hogy alapjában utasítsa el a családi barátságot és a szexuális ellenségességet, de minden katolikus, vagy deista babonát, és a korrupt jogot. Aki a „terror” idején ilyen szabadelveket hangoztatott, azonnal vérpadon végezte, csak a kor átláthatatlansága (illetve merész megvesztegetése), valamint Robespierre 1794

júliusában (Thermidor 9.) bekövetkezett rohama mentették meg Sade-ot ettől a sorstól.

„Nemzeti fogságom, szemem előtt a guillotine-nal százszor többet ártott nekem, mint az egész Bastille együttvéve...” Egy másik alkalommal támadás árán szabadulva Sade következetesen őrizkedett a napi politika veszélyes labirintusától: „Én már csak néző vagyok / aki semmibe nem avatkozik / én figyelek / és amit figyelek elraktározom / És körüláraszt a csend” (Sade – Peter Weiß: *Marat/Sade* című darabjában). De ezen óvatos és szemlélődő magatartás dacára Sade továbbra is publikált a girondi polgárosodás és napoleoni moralizálás idején olyan írásokat, melyekből mindezek mellett a korra vonatkozó alapvető álláspontját ki lehet olvasni. Épp a *Filozófia a boudoirban* című műben figyelmeztet egy új zsarnokságra, amit Napoleon meg is valósított; a *Justine* későbbi változatában és mindenekelőtt a *Juliette*-ben aztán többszörösen a gonosz és a jó, a jobb és bal pozíciójába menekül. „Justine, c'est moi”, adja Robbe-Grillet a márki szájába, ki valóban, akár regényhősnője, örökös áldozat volt: a cenzúra újabb bevezetésével Napoleon hatalomralépésekor erotikája és erkölcstelensége egyszeri szabadjára eresztése romlásba döntötte Sade-ot. A *Nouvelle Justine/Juliette* újranyomása idején életének utolsó tizenhárom évére politikai fogolyként a charentoni bolondokházába toloncolták, ahol – mint eddig – írással, valamint színdarabok terápiás betanításával folytatta harcát a társadalom megmerevedése ellen. Csak kevés kéziratot tudott kicsempészni a bolondokházából, a maradékot – közte a monumentális *Les journées de Florbelle*-t – családja tűzre vetette. A családi kincsek közt fennmaradtakat Thibault de Sade gyűjti össze az eddig nyilvánosságra nem hozott írások tíz kötetes kiadása és egy biográfia számára. Ő az első utód, aki Sade utolsó kívánságát szerencsére nem teljesíti: „Ha sírom befedik egyszer, tölgyfákat ültessenek rá, amik alatt később (...) sírom nyoma is eltűnik a föld színéről, ahogy azt is remélem, hogy emlékem elszáll az emberek fejéből...”

Áttekintés

A KI a márki politikáról valott vaskos téziseire szomjazik, annak szépprózai írásaira kell hagyatkoznia. De aki buzgóságában a sade-i politikai kijelentések Augias-istállóját kitrágyázza, és teljesen átsiklik a márki frői képességein, azzal könnyen megeshet, hogy mint Georg Rudolf Lind az Insel Taschenbuchnál újra kiadott *Írások a forradalom korából* előszavában az *Aline et Valcourban* szereplő optimista déltengeri utópiát, a *Tamoët*-t komolyan, Sade őszinte politikai állásfoglalásaként értelmezi. Különösen mulatságos a szigetutópia konvencionalitása és a példaképektől való rejtett idézés feletti rosszállás, hiszen a korszellem mégiscsak közismert és szórakoztató paródiájáról van szó, a korszelleméről, mely örömet hódolt Rousseau-ék távoli légvárakban bujdosó „jó vadakról” szőtt elképzeléseinek. Ugyan hol találunk még egy Sade-értelmezőt, aki felelőssége teljes tudatában azt állítja, hogy Sade üdvözlí a deizmust, a házasságtörés büntetését, a homoszexualitás és a vérfertőzés üldözését, valamint a prostitúció-, forradalom- és művészetellenességet?

Természetesen akad néhány olyan pont, mely úgy látszik többé-kevésbé egyezik Sade felfogásával, mint például a (házasság)jog liberalizálása, a tulajdon eltörlése, az alapvető pacifizmus, vagy a gyermek családon kívüli, állami nevelése. De ezek az utóbbi pontok tisztábban és világosabban vannak kifejtve a *Franciák, ha republikánusok akartok lenni, veselkedjetelek neki még egyszer* című pamfletben. Teljesen eredetien hatnak a jószívű dél-tengeri törzsfőnök, Zamé bizonyos kijelentései, aki egyfajta cukormázás eszményképe Sade-nak mint Lacoste, Provence falujának hűbérura: „Csak egyetlen ellenségtől kell félnem, mégpedig az állhatatlan, messze

Bilddokumenten. Hamburg, 1965.

Paulhan, Jean: *Le marquis de Sade et sa complice ou les revanches de la pudeur*. Paris, 1951.

Wilson, Edmund: *The Vogue of the Marquis de Sade*. In: Wilson, *Eight Essays*. Garden City, New York, 1954.

Weiβ, Peter: *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herren de Sade*. Frankfurt am Main, 1964.

Magyarul:

Barthes, Roland: *Sade*. In: De Sade márkí, *Filozófia a budoárban*, Budapest, 1989.
Camus, Albert: *Az abszolút tagadás*. In: *A lázadó ember*, Budapest, 1992.

Földényi, F. László: *A halál és a marionett*. In: *A títusó parton*, Pécs, 1990.

Weiβ, Peter: *Jean Paul Marat üldöztetése és meggyilkolása, ahogy a charentoni elmegyógyintézet színjátszói előadják de Sade úr betanításában*. In: Peter Weiβ, *Drámák*, Budapest, 1985.

kalandozó európaiaktól, akik lemondanak saját lelki nyugalmaikról, hogy ezzel másokét zavarhassák (...). Féktelenek, könyörtelenek és nyugtalanok, a föld szerencsétlenségére születtek, az ázsiaiknak katekizmust tanítanak, az afrikaiakat megbilincselik, az új világ polgárát kiírtják és a világtengerek közepén újabb szerencsétlen szigeteket keresnek, amiket leigázhathatnak.

Az Insel-Verlag kiadásának alapvető hibája, hogy az *Aline et Valcour*ban kifejtett három utópia közül önkényesen kiragadja az egyiket. Mert a másik két utópiából is kihámozhatók bizonyos pozitív kijelentések. Rablók anarchista bandája kapcsán mutatja be Sade, hogy alapvetően egyetlen nagyobb közösségben sem bíz, melyet az állam intézményesít, mivel az intézmények maga Zamé, a jó király keze közt is totalitárius egyenállamhoz vezetnek. Egy ilyen állam negatív képét a harmadik utópiában festi le, ahol a pap és a zsarnokok elnyomásban tartják az elbutult népet, az asszonyokat rabszolgáimukra fogják, és az elnéptelensítést siettetik (látható lesz, hogy az állam éppen az elnéptelensítés miatt újra anarchista csoportokra fog széthasadni). Sade szándéka itt az ancien régime hatalmasainak leleplezése. Hagyja, hogy kibeszéljék igaz gondolataikat, bár a hatalom jele éppen az, hogy hallgatásba burkolózik, vagy hogy Istenről, erkölcsről és értelemről szóló véget nem érő csacso-gással ékesíti magát. Ilyen értelemben beszéli Sade, – ahogy Bataille mondja, – az áldozat nyelvét, és Albert Camus, később pedig az ő nyomdokába lépő derék Peter Sloterdijk szuverén módon áttekintve megállapítja, hogy Sade semmiképp nem cinikus, hanem sokkal inkább Diogenész cinikusa és követője, aki részt vesz az ancien régime játékában, és táncol a forradalom rondójában, hogy egyszer s mindenkorra lerántsa a leplet a hatalom arroganciájáról. Sade tulajdonképpeni tétele, mely nem pozitív, hanem inkább kritikus, ellenben csak akkor olvasható ki, ha mind a három utópiát ismerjük: mert akkor találjuk úgy, hogy a három ellentétes kormányzási forma három különböző vallási nézettel cseng egybe, melyek az erkölccsel megintcsak nem állnak összefüggésben, melyet Sade a három különböző uralkodó szexuális ösztönében lát megalapozva. Ilyen kérdést tesz fel a *Juliette*-ben: „Milyen szerepet játszik a szenvedély az ön politikai nézeteiben?” A válasz egyszerűen cseng: „A legnagyobbat.”

Ha az egész regényt szemléljük, mely mind a három utópiát magába foglalja, akkor láthatjuk, ahogy Jean-Marie Goulemot Sade-kollokviumában levezette, hogy Sade saját osztályának veti szemére, hogy teljesen félreismeri a burzsoá kapitalizmus ökonómiaját, és harc nélkül adja át helyét annak a burzsoáziának, amely – ahogy Horkheimer/Adorno szerint Sade művét is értenünk kell – a gyakorlati ész abszolutizálásával a totalitárius államon belül szabad utat enged az ember kegyetlen ösztöneinek. Sade a végsőig kiélezi ezt a forradalom utáni, polgári vitát. Mert olyan következetesen hű marad a liberális, kapitalista logikához, hogy meg tudja mutatni, ez a határtalan szabadság hit saját tagadásában csúcsosodik ki. *Franciák, ha republikánusok akartok lenni, veselkedjétek neki még egyszer* címmel látja el Sade a *Filozófia a budoárban* című műbe beépített pamfletjét, és ezzel mindenekelőtt arra akarja az állampolgárokat figyelmeztetni, hogy ne legyenek rabjai az új deista bálványoknak, sem az értelem- és erkölcs kultusznak, ahogy azt a *Forradalmi trászokban* is követelte. Mert bármiféle elv abszolutizálása szükségszerűen egy új zsarnoknak nyit utat. Sade, aki végülis a jó és gonosz birodalmán túl éli világát, azt követeli, ne csak a halálos ítéletet, hanem minden törvényt szüntessenek meg, illetve csupán egy törvény maradjon érvényben, mely megvédi az egyént az állam törvényes elnyomásától és lehetővé teszi, hogy megőrizze személyisége sajátosságait és hajlamait a kollektív uniformizálással szemben. Az elit-egyenlő állam feladatai a tulajdon megszüntetésére korlátozódnak és az ateizmus, a vérfertőzés, homoszexualitás, perverzió és kéjgyilkosság kastélyában nevelkedett polgároknak (mindkét nem részére) kényelmes,

higiénikus örömházak berendezésére, ahová a férfiak és nők megrabolt polgársaik tiltakozására megszavazott jog alapján bevezethették az utcáról övéiket. Nem a munka és a produktivitás, hanem a kék kéjre halmozása teszi tönkre a „jó polgárt”.

Sade frása a válság írása. Sade politikája a válság politikája. És mivel az orgazmust válságként értelmezik, Sade politikája az állandó orgazmus politikája. Sade szövegében az orgazmussal nem törik meg a semmi, a csúcsponton a szexualitás energiáját hirtelen átveszi az értelem, amely az elméleti vitában újabb csúcspontra emelkedik, s ez nem más, mint erotikus kicsapongás... Ebben az értelemben abszolút kényszerítő erejű a *Franciák, ha republikánusok akartok lenni...* pamflet, másképp, mint ahogy a *Filozófia a boudoárban* Insel-féle kiadásában olvasható, mely egy fiatal lány előítéletektől mentes szexualitásra neveléséről szól. Miután a libertinusok megmutatták a fiatal Eugénie-nek, hogy a passzív szodómia (anális viszony) véget vet a nő elnyomásának mint a termékeny szaporodás melegágyának és ráadásul nagyon izgalmas is, a pamflet elmagyarázza a szodómia elveit, és a libertinus köztársaságában polgári kötelezettséggé emeli. Az, hogy Sade szereti az ellentmondásokat, nem választható el az aktív és passzív korbácsolástól, a sadista és mazochista kihágástól. Az állandóan változó nézőpont robbantja a normális ember értelmének és szexualitásának határait: (bataille-i) törvénnyé lesz. Ha Sade, Roland Barthes szerint, egy erotikus nyelv illetve nyelverotika „logothetuszává” válik, aki a nemet és az értelmet nem választja ketté, hanem nemi értelemmé kapcsolja össze, ha azt mutatja, hogy az ösztönök az értelmet és a nyelvet is meghatározzák, akkor szükségképpen a politikát is erotizálja. Amikor azt veti a jakobinusok szemére, hogy az általuk meghódított katolikus Isten nyelvét beszélik, és megmutatja, hogy a régi társadalmi rendet a régi nyelvvel nem győzhetik le, akkor azt érti ez alatt, hogy a régi rendet nem győzhetik le, ha nem lépik túl a szexualitás határait. Amíg a Sade-szövegek olvasói undorukat esztétikai indoklással és, ahogy Roland Barthes mondja, „belső cenzúraként” kéjgyilkos, gyakran balos programtervvel leplezik, és azzal az átlátszó kifogással élnek, hogy „Sade unalmas”, vagy az erőszakban rejlő kéjt kizárólag perverz fantáziájuk birodalmába utalják ahelyett, hogy a kegyetlenség keltette szenvedélyt saját magukban fedeznék fel, addig a hatalmat és a kegyetlenséget az állam gyakorolja, elnyomva az egyén szabadságát, hogy saját szakadékeitől megmentse: „...e belső rabság / gyötrelmebb mint a legmélyebb pincebörtön / és amíg ez meg nem nyittatik / minden felkelések / csak fegyencváladás marad”. (Peter Weiß: *Marat/Sade*)

A forradalom kitörésekor Sade lehetőséget látott a társadalom teljes átalakítására, mely azonban nem lehet tarós. Nem a forradalom vívmányait kell tartósan megszilárdítani, hanem a sade-i hősöknek kell állandó készenlétben állniuk a továbblépésre, ahogy az erotikus izgalom megújulásához is állandóan szükséges az átéltek élvezetét nemcsak ismétléssel, hanem újabb túlkapás kockázatával áthidalni. „Prostitúció, házasságtörés, vérfertőzés, nemi erőszak és szodómia (...) ezek a republikánus állam egyedüli erkölcei. Ezek után fölteszem a kérdést, kinek sikerül bebizonyítania, hogy egy kötelezettségeit tekintve immorális államban lényeges, hogy a polgárok morális lények legyenek. Tovább megyek: jó, ha nem azok (...) morális feslettségük kihat az egész gépezetre, és hasznos hatását kifejtve állandó lázongást szít, amely nélkülözhetetlen az olyan kormányzatoknak, melyek – mint a republikánus – tökéletes boldogságot valósítanak meg (...) A lázongás nem morális állapot, a köztársaság mégis állandósítani kénytelen...” (*Franciák, ha republikánusok akartok lenni...*)

Ez a permanens forradalom és az erkölcstelen, anarchista áttörés pillanata Pierre Klossowski számára a „az állam rohama az örök mozgásba, az állandó erkölcstelenség

állapotába, azaz végzetes módon az önrombolásba.” Ez az állandó feloldódás, melyet Klossowski teljes elszörnnyedéssel a „Gonoszok utópiájá”-nak nevez, adja éppen a sade-i „Jók és a Tiszták utópiá”-jának lényegét, ahogy a *Juliette* egy általában kevésbé ismert helyén olvasható: miután a sade-i libertinusok – ahogy már fent idéztük – a szenvedélyek politikai szerepének fontosságát hangoztatják, odáig mérészkednek, hogy azzal az ürüggyel akarják megbuktatni a diktátort, hogy visszaél a joggal, hogy azután szenvedélyesen maga élvezhesse gyümölcsét. Ezeket a fantazmákat a legvéresebb színekben festik le maguknak, és egyszerre észre vesszük, hogy Sade szövegének mélyén nem a totalitárius uralomhoz vezető lejtő húzódik meg, hanem a gyermeki gyönyör a káosz láttán, melynek örvénye és bűvölete a dialógikus érvelés hőseit tagadhatatlanul magával rántja, és rabul ejti: „«De az anarchia minden ajtót kitár az örvénynek, szükségképpen a despotizmus tükörképé!»” – «Már megint egy tévedés. A törvényekkel való visszaélés zsarnoksághoz vezet. Ha elveszik a despotáktól az erőszak ezen eszközét, nem lesznek többé zsarnokok. (...) Anarchiában soha nem születnek zsarnokok; csak a törvények árnyékában (...). Tehát a törvények uralma bűnös dolog. Így hát kevésbé értékes, mint az anarchiáé. Ennek igazolására a legjobb bizonyíték, hogy a kormány kényszerből saját anarchiájába rohan, ha javítani akarja alkotmányát. Hogy régi törvényeit megszüntesse, arra kényszerül, hogy forradalmi kormányt alakítson, ahol a régi törvények nem érvényesek. Ebben a kormányban végül új törvények születnek, de az utódállam szükségképpen tisztátlanabb, mint az első, amelyből keltkezett, melynek legfőbb értékét, az anarchiát, el kellett hagyni, hogy eljusson a kisebb jóhoz, az állami alkotmányhoz.»” (*Juliette*)

Kitekintés

DE milyen csábító és megnyugtató is lenne, ha ezen anarchia nyugtalanságát csak reálpolitikai programként kellene értelmeznünk. Sokkal inkább szellemi irányzatként kell azonban felfognunk, mely az emberi élet minden területére kiterjed. Olyan anarchia ez, ahol bár az erősebb győz, a gyengébbbe mégis erőt önt és esetleg neveli, hogy mindenki erősebb legyen. Bár „nincs olyan ember, aki a bujaság állapotában ne akarna zsarnok lenni”, de ez a zsarnokság nem mérhető a politikai zsarnoksággal, mert a libertinus zsarnok elsülés után mindig kész arra, hogy uralmába lépjen, és szuverén módon társai akaratának rendelje magát alá. Ez az állandó hopp és kopp, a szadomazochista váltójáték a következőképpen határozza meg a társas együttélést: a közösség minden tagja imaginárius összhatalom formájában egy pillanatra hatalmat nyer, hogy azon melegében továbbadja annak, aki a szexuális és társadalmi áldozat szerepében elég szuverén ahhoz, hogy legyűrhesse a gyönyört, és a hóhér szerepét kívánja magának. Ilyen értelemben akár minden uralkodó politikai diszkurzust újabbnak kell felváltania, hogy végül a viszonyok kívülről szemlélője (Sade) elmondhassa, hogy alapvetően minden politikai diszkurzust bizalmatlanul kell fogadni, és egyedül a fantáziának, az irodalmi fikciónak, az imaginárius megoldásoknak – à la Ubu – szabad engedelmeskedni. Többé nem szűk politika merev kategóriájában mozog a sade-i szuverén ember, hanem az erotika és az irodalom folytonosan megújuló mezején sétál, ahol a szövegben nyert testi gyönyörünk a szövegtestet, Sade-ot élvezzi.

GEORGES BATAILLE

Az erotikus nevetéstől a tilalomig

Az erotikával kapcsolatosan az emberi lélek egy alapvető dilemmája vetődik fel.

Az erotikának van nevetséges aspektusa.

Az erotikus utalások mindig képesek kiprovokálni az iróniát.

Jól tudom, mert én is hajlamos vagyok elnevetni magam, amikor Erosz *könnyein* van szó. Erosz azonban ettől nem lesz kevésbé tragikus. Mit is beszélek? Erosz mindenekelőtt a tragikus isten.

Ismeretes, hogy az antikvitás idején Erosz ifjúként, sőt gyakran fiatal fiúként jelent meg.

De valójában nem annál félelmetesebb-e a szerelem, minél inkább nevetésre ingerel?

Az erotika alapja a szexuális aktivitás. Mármost erre az aktivitásra vonatkozik a tilalom. Képzeld csak el! *Tilos* szeretni! Hát legyen, majd titokban szeretjük egymást.

Ha azonban így teszünk, a tilalom megdicsőíti és egyszerre szentségtelen és isteni fénnel ragyogja be tárgyát: vallásos fénnel övezi.

A tilalom értéket kölcsönöz az érintett tárgynak. Gyakran abban a pillanatban, amint elhatározom, hogy megszegem, felteszem magamnak a kérdést, hogy éppen ellenkezőleg, döntésemet nem provokálták-e ki alattomosan.

A tilalom az érintett tárgyat olyan jelentéssel ruházza fel, mellyel eredetileg nem rendelkezett. A tilalom tárgyát olyan csábító, bűnös fényben tünteti fel, amely arra készlet, hogy áthágjuk. A tilalom megszegése megbabonáz.

De nem csupán az erotika táplálkozik ebből a fényből. A vallásos életet is beragyogja, még akkor is, ha bekövetkezik az erőszak, amely abban pillanatban lép fel, amikor a halál megnyitja a mélységet és megsemmisít egy életet – az áldozatét.

A szent! –

Ez a szó fenyegetést lehel, mert a súly, mely rá nehezedik, a halál súlya a *szentség*ben.

Egész életünkre ránehezedik a halál.

Számomra azonban a végérvényes halál ritka győzelmet jelent. Fényében füröszt, és kimondhatatlanul boldog nevetésre fakaszt: ez az eltűnés nevetése!

*

Ha e néhány mondat közben nem merítkeztem volna meg abban a pillanatban, amikor a halál véget vet az életnek, hogy tudnék arról a *kis halál*ról beszélni, amelyben – anélkül, hogy valóban meghalnék – diadalmasan kihúnyok?

Az obszcén fényében, akárcsak a bűnében, van valami iszonyatos.

A nő Sade-nál

ÍRÁS MINT VÉRFEJTŐZÉS

„Mire alkalmas a férfi,
ha már nem áll fel neki?”
(Clairwil Sade *Juliette*-jében)

*„De Sade márkinak, ennek a legszabadabb
szellemnek, mely valaha is létezett, egyedülálló
gondolatai voltak a nőkről, éppolyan szabadnak
szánta őket, mint a férfiakat. Ezek az elkép-
zelések (...) egy kettős regényt szültek: Justine
és Juliette. Nem véletlenül választott a márki
bűnösök helyett bűnőket. Justine a múlt asszonya,
nyomorult, rabszolga, nem számít embernek;
Juliette az ellentéte, az új asszonyt testesíti meg,
kit Sade előre megsejtett, egy lényt, akit ma még
elképzelni sem lehet, aki függetleníti magát az
emberi természettől, szárnyai vannak, és meg
fogja újítani az emberiséget.”*

MÉG azelőtt, hogy a szürrealisták D.A.F. de Sade márkját az „isten márkja”-ként tisztelték volna, és hozzáférhetővé vált volna a szélesebb olvasóközönség számára, a sok vonatkozásban századunk előfutárának tekintett Guillaume Apollinaire-re hárult az úttörőmunka, hogy kiragadja a *poete maudit* a könyvtárak poklából és a burzsoá cenzúra karmai közül. Kiadta az *Opus sadicum* részleteit, melynek magvát kétségkívül a *Justine/Juliette*-ben megjelenő két ellentétes természetű nővér élettörténete képezi: a magát a krisztusi erkölcsnek alávető Justine menthetetlenül belebonyolódik az ateista kéjencek csapdáiba, szenvedést és halált arat, miközben a gátlástalanul bűnben élő Juliette boldogságban és gyönyörben úszik. Ezen sade-i főzüllött abszolút eredetiségét próbálta Apollinaire a bevezetőben idézett szavakban megragadni, melyek korunk feministái előtt túl áhitatosnak és általánosnak tűnnek.

Mi sem egyszerűbb, mint Sade-ot nőgyűlölőnek elkönyvelni egy olyan idézetet láttán, melyet a nő megítélésére ad nőgyűlölő hősei egyikének a szájába: „Szúrós, civakodó és uralkodó lelkületű teremtmény, zsarnoki, ha igazat ad neki az ember, alázatos és megalázkodó, ha kényszerítik; de mindenesetre szívtelen, gonosz és veszélyes.” (Csak megjegyzésül, kortársai Sade-nak pontosan ugyanezeket rótták fel.) Minthogy a fent idézettek alapján Sade korának gyermeke volt, annál több figyelmet érdemelnek haladó-„feminista” nézetei, ahogy azt Monika Treut és Angela Carter a sade-i nőáb-

rázolásról szóló tanulmányukban egyértelműen kifejtik. (A) Még ha Carter a pornográfiát tanulságos és ingerlő funkciójában nem is értékeli a priori nőgyűlölőnek, azt veti a jövőendő pornográfusok szemére, hogy elhatárolják magukat a társadalmi változásoktól, mely által a szubverzív energiákat a hatalommal egyetértésben vezetik le. Sade ellenben a „pornográfia terroristáiként” ábrázolja őket, mert ő a pornográf műfaj gyakorlásakor a pornográfiát a társadalmi és nemi specifikus uralmi struktúrák elleni harcban kivételesen „a nők szolgálatába állítja.”

„El kell-e égetni Sade-ot?”

A ZONOS című esszéjében Simone de Beauvoir, a feminista úttörő már az ötvenes években nemmel válaszolt erre a kérdésre. (B) Eközben a feminista mozgalom megerősödött, ami Sade-ot illeti, mindenekelőtt mióta a vén Európát a (neofeminista) puritanizmus Amerikából fújó éles szele korbácsolja: Andrea Dworkin antipornográf könyvével a nemek harcának zászlaja alatt, dagadó vitorlákkal kormányzott át az Atlanti-óceánon, fel a Rajnán, míg Kölnben egy nyitva álló kikötőt nem talált. (C) A kikötőőr, Alice Schwarzer szándékosan keresztülnézett rajta, a hajókötelzetről morcosképű jobboldali konzervatívok és moralisták másztak partra, akik már az USA-ban Dworkinnal, Susan Browmillerrel és a „szemérmes fordulat” más feministáival istentelen szövetségben pornórestrikciókat karoltak fel, melyek eddig csak egymástól elszigetelten voltak eredményesek. Hét évvel ezelőtt az „Emma”-könyvben még bemutatták a „szexualitást” (D), sőt szemérmesen Sade nőellenes ábrázolásai is helyet kaptak, míg ma Dworkin, aki mindent feketén-fehéren lát, a márkít törvényesen ki akarja üldözni a könyvespolcokról és Carter mélyenszántó Sade-tanulmányát egyszerűen „pszeudofeminista esszének” ócsárolja. Hasonlóan „jogos” ítélet jut Schwarzernek is a Sade név hallatán eszébe: „Egyértelműen a legkeményebb pornográfia producere volt, minden művészi érték nélkül. A baloldal forradalmárként üdvözli, ők tudják, miért...” Miért? Mert korunk pornográfiáját – ahogy Dworkin és „Emma” leleplezte a világ előtt – a baloldaliak csinálják... Ha Dworkin hatásos-egyszerű mellérendeléssel írt pamfletjét olvassuk, feminizmus dolgában talán húsz évvel, Sade dolgában százötven évvel vagyunk elmaradva: „biografikus” tézisei a verekedőkről, megerőszőkről, csábítókról és gyermekgyalázókról, a XIX. század első felének Jules Janin-féle Sade-biográfiájából mondanai szőtt romantikájához kapcsolódnak, melynek véres képeit (ahogyan már említettük) részint hamis dokumentumokkal támasztották alá, mellyel kezdetét vette a márki száműzetésének története, majd száz évre lehetetlenné téve művei társadalompolitikai hajtőerejével való mindennemű komoly foglalatosságot. Dworkin gyakran hamis, de következetesen egyoldalú adatokat felvonultató biográfiája Sade-ot rágalmazza, a szerzőnőt pedig felmenti művének értelmezése alól.

A nők Sade életében

SEM Simone de Beauvoir, aki – legalábbis ezen a ponton Sartre befolyása alatt – arra a következtetésre jut, hogy Sade „társadalmilag a privilegiáltak oldalán áll”, sem Dworkin, aki „hataloméhes arisztokratának” bélyegzi, nem bocsátják meg nemesi származását. Dworkinnál Sade-ot természetesen „erős férfinak” nevelték,

aki már korán „hasznos hozó” katonai karriert fut be, és életének „nagy szenvedélye, hogy nőket vásárol.” Míg az előbbi adatok alapján egy macho-kép bontakozik ki előttünk, az utóbbi megállapítás indifferensnek bizonyul: Sade levelezésében nyomon követhető, mennyire szenvedett a hétéves háború alatt attól, hogy a nők csak azért szeretik, „mert én talán egy kicsit többet fizetek, mint a másik”. Eladósodva, semmiképp sem abban a helyzetben, hogy nőket vegyen magának, épp ellenkezőleg, egyik szeretője értékes ékszert adott át neki, amit más szeretők fizettek ki. Huszonhárom évesen Sade egyszerre három nővel volt eljegyezve, és meghatározó önmeghatárolást élt át, amikor Avignonban, a de Sade család bölcsőjében Laure de Lauris iránt érzett igaz szerelmét a hölgy visszautasította. A szeretett nőnek írt (bizonyos mértékben már szadomazohista zengzetű) levelei civakodó-parancsoló vádak és alázatos-megalázkodó könyörgés között ingadoznak, és úgy tűnik, egyrészt az igaz barátság beteljesedésébe, másrészt az egyesítő szerelembe vetett hitét ez idő tájt végérvényesen fel kellett adnia. Írásait az egzisztenciális magány érzése hatja át, mely egoizmussá fokozódik, és sade-i szadizmusba torkoll: a szuverén individuum hatalma a világ ellen irányul, mely szabadságát nyirbálja, különösen a gyengék tömege ellen, akik e világ úri intézményét hordozzák. Sade rezignáltan egyezett bele az apja által rendezett kényszerházasságba a gazdag talárnemességből származó Renée-Pélagie de Montreuil-jel. Ezt botrányos afférok követték, melyek illetlensége kevésbé szexuális, sokkal inkább blaszfémikus természetükből fakadt. Kivételt az 1772-es marseille-i affér képez: Sade-ot öt prostituált korbácsolta meg, szolgáljával, Latourral pedig anális viszonyt folytatott. A két férfit az elkövetett szodomáiával és – az orvosi szakvélemény figyelmen kívül hagyása miatt – méregkeveréssel vádolták, és halálra ítélték; az ítéletet effigie foganasították, később minden bizonnyal jogilag érvénytelennek nyilvánították. Sade-ék mindenütt azt híresztelték, hogy homoerotikus hajlamaik a nőfélő és nőgyalázó Comte de Bressac irodalmi alakjában egyesülnek, és Sade nőgyűlöletének igazolására gyakran a *Justine* első változatából rángatnak elő részleteket, ahol Bressac az anyagyilkosságot a meghaladott Homonculi-elv segítségével igazolja. Ez a Sade elfogása előtt bevett, Euripidészre visszamenő tanítás azt hangoztatja, hogy egy gyerek megfogantatásáért egyedül az apa felelős; Bressac tehát nem adósa anyjának, és mivel homoszexuális kicsapongásait meg akarja akadályozni, minden aggály nélkül megölheti. Nagy-bölcsen – tudatlanságból? – többnyire elhallgatják, hogy Sade a második, átdolgozott változatban, ezen teória problematikus voltának tudatában, anyját átmenetileg egy nagynénivel helyettesíti – miáltal a Homonculi-átjáró fölöslegessé válik –, hogy aztán a monumentális, harmadik változat a fogantatás mindkét részről való felelősségének újabb teóriáját képviselje. Sade úgy folytatja az érvelést, hogy az apa és az anya egyaránt elásta magát a gyermek előtt, mert beleegyezése nélkül hozták a világra, ez pedig a gyermek szabadságának a megnyirbálása. Így Bressac anyagyilkossága hamarosan Juliette apagyilkosságával kettőzhető meg. A homoszexuális hajlamok éppúgy meghatározzák Sade művét, mint az első afférok blaszfémiaja, a börtönévek onanizálása és magánya, a vérfertőzés, melyet Sade az akkori, katolicizmuson alapuló olvasat szerint a feleségével és annak húgával való hármas viszonyban követett el. Egy hasonló *amour fou* epizód kapcsán anyósa végérvényesen szakított vele, és elérte a királynál, hogy *lettre de cachet* alapján beláthatatlan időre elzárják. Így hát ki vetné a szemére, hogy tizenegy év fogsága alatt e nő iránti gyűlöletét fennhangon hirdeti: „Ó, pokoli hatalmak! Teljesítsétek nekem Nero kívánságát, hogy az összes nőnek csak egy feje legyen, de ez a fej eme

SADE MŰVEI

Les journées de Sodome ou l'école du libertinage. Publié pour la première fois d'après le manuscrit original par Eugen Dühren (d.i. Ivan Bloch). Paris (Club des bibliophiles) 1904

Les infortunes de la vertu. («Justine», 1.) Texte établi sur le manuscrit original autographe et publié pour la première fois avec une introduction par Maurice Heine. Paris (Éditions Fourcade)

Justine ou les malheurs de la vertu. («Justine», 2.) Paris (Girouard) 1791

Aline et Valcour ou le roman philosophique. Paris (Pauvert) 1793

Histoire de Juliette ou les prospérités du vice. Paris (Massé) 1796

La nouvelle Justine ou les malheurs de la vertu («Justine», 3) suivie de l'histoire de Juliette, sa sœur. Paris (Massé) 1797

La marquise de Gange. Paris (Béchet) 1813

Adélaide de Brunswick,
princesse de Saxe. In: O. C.
*Histoire secrète d'Isabelle de
Bavière, reine de France.*
Publiée pour la première fois
sur le manuscrit autographe
inédit avec un avant-propos
par Gilbert Lely. Paris
(Gallimard), 1953

Elbeszélések
Les crimes de l'amour.
*Nouvelles héroïques et
tragiques.* Paris (Massé), 1800
Dorci ou la bizarrerie du sort.
Conte inédit, publié sur le
manuscrit avec une notice sur
l'auteur. Paris (Charavay) 1881
Historiettes, contes et fabliaux.
Publiés pour la première fois
sur les manuscrits autographes
inédits par Maurice Heine.
Paris (Société du roman
philosophique), 1926
*Séide. Conte moral et
philosophique. (Projet.)* In:
Cahiers personnels (1803-
1804), publiés... par Gilbert
Lely. Paris (Corrêa), 1953

Színarabok
Sujet de Zélonide. Publié par
Maurice Heine. In: *Minotaure*
Nr. 1. Febr. 1933
Le prévaricateur. In: Gilbert
Lely. *Vie du marquis de Sade.*
Paris (Gallimard) 1957
Le boudoir ou le mari crédule
In Gilbert Lely, *Vie du
marquis de Sade.* Paris
(Gallimard) 1957
Le suborneur. In: Gilbert Lely,
Vie du marquis de Sade. Paris
(Gallimard) 1957
*Oxtiern ou les malheurs du
libertinage.* Versailles (Blaizot)
1800
Egyéb
Écrits philosophiques.

zsarnoki fúriájé legyen, és hagyjátok meg azt az élvezetet, hogy levághassam!” Amikor később, a forradalom idején bírói szerepében lehetősége lett volna egy s más véres álmát valóra váltani, a halálos ítélet elvi, vehemens elutasításából kifolyólag a gyűlölt anyóست éppúgy megkímélte, mint a jakobinus terror más áldozatait. Sade feltételezett anyatraumájának tézise, melyet ellenségei mindig újra fogalmaznak, a gyerekkort dokumentáló (egyelőre) hiányzó adatok alapján, tarthatatlan. Ha eltekintünk az anyósra irányuló érthető gyűlölettel, (mely a negatív nő-anya képét támasztja alá), akkor a Sade művében uralkodó nőgyűlölet magyarázatát kutató pillantás a márki házasságára vetődik. Ezt férfizarnokságnak nevezni azonban azt jelenti, hogy korának legtöbb kényszerházasságától eltérő kivételes jellegét félreismerték, mert mindkét fél felvilágosult szellem volt – Sade mintegy kritikát kér feleségétől az *Aline et Valcour* filozófiai regényét illetően – és nem kevesebb szenvedélyt mutat, mint a többek között már említett háromszög-viszony és Madame de Sade alkalmoszerű részvétele hitvese kihágásaiban, valamint évekig tartó harca Sade szabadon bocsátásáért, amelyben odáig ment, hogy férfiruhát öltve próbálta kimenekíteni a márkit. Hubert Fichte Sade házasságát „a világirodalom legmegrázóbb, leggyengédebb, legmerészebb szerelmi történetének” tartotta. (E) Roland Barthes úgy vélte, Sade művét nem az erőszak szempontjából, hanem a *delicatesse* elve alapján kell olvasni. Ebben a szellemben íródott Annie Le Brun háromszáz oldalas Sade-összinterpretációja (F), mely Sade gyengédségéről szóló himnusszal akar megszabadítani a férfi írásmagyarázat-zagyvalékától. A fantáziadús becenevek közt mint „âme de mon âme”, „Colombe de Vénus”, „rose échappée aux seins des Grâces”, melyekkel Sade egyetlen levélben halmozza el feleségét, Le Brun az olvasónőhöz fordulva egyet emel ki: „Porc frais de mes pensées”. Remélem, egy napon lesz egy asszony, aki arról álmodhat, hogy olyan szerelmes levelet kap, mely ilyen bájosan kezdődik, mert a lábai elé teszi a világot, mert elé teríti, mint egy szőnyeget, Juliette igaz szabadságát. Nem fogom Sade leveleit kitérgetni, csak ezt az egyet ajánlom Önöknek, hogy olvassák el legmagányosabb óráikban.” Annál kevésbé érthető Sade biográfusai számára az a hangulatváltozás, ami Madame de Sade-ot 1790-ben, épp Sade szabadulása idején, válásra készítette. Nemcsak anyagilag tette tönkre, de ezáltal hűtlenül kezelte a rábízott kéziratokat és elmulasztotta a Sade áthelyezése – a Bastille cellaablakából felbújtotta a népet (ahogy már bemutattuk) – és az ancien régime kényszerhelyzetének esete közt eltelt tíz nap alatt a Sade cellájában hagyott írásokat biztonságba helyezni. Sade értetlensége gyorsan dühvé és haraggá változott, felesége lépése azonban a mai napig sem tisztázott. Yukio Mishima *Madame de Sade* című darabjában, melyet Ingmar Bergman ezen a nyáron vitt színre, a főhősnő elválk a férjétől, mert írása a börtönben elidegenítette tőle, mert azt hiszi, hogy Justine figurájának modelljeként már nincs rá szükség és most, miután megküzdött férje szabadságáért, saját magát látja művébe zárva. A *Justine*-t Sade később *La Sensible*-nek ajánlotta, Marie-Renelle Quesnet, önálló színésznőnek, aki Sade életének utolsó negyedszázadában, melyet politikai fogolyként a charentoni bolondokházában töltött, egészen haláláig mellette maradt. Egy olyan kapcsolat, mely ugyancsak nem illik a Sade-ról alkotott „szexuális ragadozó” (Dworkin) közkedvelt képébe.

A Goncourt fivérek a XVIII. századot „a nő évszázadának” nevezik. Iwan Bloch, pszichopatológus *De Sade márki és kora* című terjedelmes tanulmányában (G) azonban kimutatta, hogy a nők kezdődő emancipációját a szalonokban, a politikai és irodalmi életben a korabeli hangadó filozófusok növekvő nőgyalázása kíséri. Ehhez idézi E. Legouvét: „Így Diderot szerint a nő kurtizán, Montesquieu szerint bájos gyermek, Rousseau szerint a szórakozás tárgya, Voltaire szerint – semmi.” A nő helyzetét épp a forradalom idején gondolták újra; Sade hozzájárulása többek között a *Filozófia a boudoirban* című műbe beágyazott forradalmi pamflet volt, melyben többek közt a nőknek is nyilvánosházakat követelt, hogy mindenkor rendelkezhessenek minden férfi felett. Sade a férfi-, nő- és gyermekközösséget, a házasság eltörlését, a nő felszabadítását követeli a ház és tűzhely gondjaitól: „Elbűvölő női nem, szabad leszel, éppúgy megkapod osztályrészedet a gyönyörökből (...), mint a férfiak (...). Az emberiség egyik része, a fenköltebb fele, vajon láncokat érdemel-e a másiktól? Ah, törjétek össze ezeket a láncokat, a természet kívánja így (...) Szabadok vagytok, akárcsak mi.” (Nő)politikai követelésével Sade olyan politikusok oldalán állt, mint Sièyes és Condorcet; akik mögött azonban Mirabeau, Danton és Robespierre állt, akik nőgyalázását végül Napoleon *Code Civiljében* törvénybe iktatták.

A filozófusok céhében Platóntól Sade kortársáig, Kantig – mint tudjuk a nőgyűlölő gondolkodók vannak többségben, még Kant is kétségbe vonja a nő értelmi képességét és nagykorúságát, és a gyermekkel egy szintre helyezi. A nagy ember dicsőségét ritkán kérdőjelezi meg; a harag a hatalom kellemességével a kényelmetlen, nehezen felfogható, szubverzív gondolkodókra irányul, még ha „Nietzsche ostora” nőgyűlölete igazolására szolgál is, és eközben lehetőleg minden fotográfiát levernek, amelyen a nő, Lou-Andreas Salomé alakjában ostorsuhogtatva, egy kocsi hintájának bakjáról Nietzschét és Paul Rée-t csapdossa... Hasonlóképpen túl könnyen megelégedünk arról, hogy nem Sade pornorámája határozza meg szexuális kultúránkat, hanem az a restriktív tisztaság, melyet Rousseau *Emil* című nevelési regényében bevezet. A jelenkor feministái félelemmel torpannak meg a szexuális szabadság előtt, és a szexualitásban való megalázó részvétel elodázásával annak a Rousseau-nak a megrontó közelébe kerülnek, aki a kispolgárság filozófusaként a monogám házasságot és a családalapítást pártolja és követeli. A szexualitás pesszimista értelmezésével Rousseau a XVIII. század második felének felfogását képviseli, és az emberi természettől idegen, önelnyomó erkölcsfogalmat dicsőíti, amelyet a „fekete Rousseau”-Sade *Justine* figurájában pellengérez ki. A szaporodást szem előtt tartó elnyomó szexualitással szemben Sade a nyugtalanságot szülő gyönyör elvét részesíti előnyben. Rousseau nőképe Eva-Maria Knapp-Tepperberg szerint alázat, jámborság, szemérmesség, hűség, szigorú túlteljesítés, politikai kiskorúság és szerénység a tudásigényben. De hogy tudta a szerzőnő aztán ezt a két álláspontot egyesíteni, Rousseau-t is és Sade-ot is nőgyűlölőként ábrázolni, ha a *Juliette*-ben a főhősnő barátnőjéről, az ateista és bűnös Clairwilről ezt modja: „Számptalan képességgel van megáldva, perfektül beszél angolul és olaszul, angyal színmű, Terpsichoreként táncol, egyszerre vegyész és fizikus, varázslatos költeményeket ír, történelemben éppúgy otthonos, mint a festészetben, a zenében és a földrajzban úgy ír, mint Sévigné.”

(Lettre à Mlle de Rousset.) In: *Mon arrestation du 26 aout.* (Gibert Lely), 1959
Dialogue entre un prêtre et un moribond. Publié pour la première fois sur le manuscrit autographe inédit, avec un avant-propos et des notes par Maurice Heine. Paris (Stendhal), 1926
Pensée. Publié par Maurice Heine. In: *Le surréalisme au service de la révolution*, Nr. 2, Okt. 1930
La vérité. Poème inédit, publié sur le manuscrit autographe par Gilbert Lely. Paris (Pauvert) 1961.
Cent onze notes pour la nouvelle Justine. Paris 1956.
La philosophie dans le boudoir (ou les instituteurs immoraux). Londres, 1795.
Idée sur les romans. In: *Les crimes de l'amour.* Paris, 1800.
Projet d'avertissement de l'auteur pour le recueil primitif de ses contes et nouvelles. In: *Œuvres choisies et pages magistrales.* Publiées par Maurice Heine. Paris, 1933.
L'auteur des Crimes de l'amour à Villeterque, folliculaire. Paris, 1800.
Notes pour Les journées de Florbelle ou la nature dévoilée. In: O. C.

Magyarul:
Filozófia a budoárban, Budapest, 1989.
Justine avagy az erény meghurcoltatása. Budapest, 1989.

Az emancipált nő Sade-nál kétségkívül *par excellence* Juliette. Bár Angela Carter első pillantásra *floitt cosmopolitan girl*nek nézi, behatóbb tanulmányozás után kimutatja, milyen mély hatást gyakorolt rá kifogyhatatlan destruktív ereje: „Jellegzetes ügyessége csak leplezi valódi szubverzív lényét.” Juliette valójában arra teszi fel egész életét, hogy magát és rokonérzelmi társait minden elnyomó társadalmi struktúra alól kivonja, ezt a társadalmi struktúrát azonban később a zártkörű „Bűn Baráti Társaságában” újra felépíti, hogy azok az individuumok, akik a túlkapást előre visszautasították, felismerjék fájdalukban és halálukban a hatalom igaz arcát. Legyen az az elnyomó vallás, kiskorúvá tevő babona, a tisztességesen keresett pénz mítosza, legyen az a család, ahol a matriarchális gazdaság csupán a patriarchális hatalmi viszonyokat kettőzi meg, Juliette leleplezi az úri stratégiákat mindnyájunk előtt. Különösen a hagyományos justine-i nőképet fosztja meg mítoszától. A testi gyönyör imperatív igénylését következményeinek tagadása tükrözi. Már Sade felismerte, hogy a szexualitást és a szaporodást külön kell választani, és követelte minden akkoriban ismert védekezési módszer, a nők terhességmegszakítására való jogának, mindkét részről való maszturbáció minden válfajának, valamint az orális és anális viszony elismerését. Az utóbbiak kapcsán Monika Treut Sade androgün szexualitásának egalitárius jellegét emeli ki: „Az anus iránti különös szeretet az, amely miatt a nő godemichével vagy erektált klitoriszával átveszi az aktív szerepet, egy jelenet, melyben a férfiak és a nők ugyanazon 'luk' iránti közös, különös szeretetük miatt bizonyos mértékig egyműködnek lettek.” Egy nő, aki ellenszegül az idegen hódításnak Sade-nál kénytelen-kelletlen azon „kegyetlen nőként” tűnik fel, amelyet Treut mutat be tanulmányában és Carter is idéz: „Egy szabad nő szörnyeteg lesz egy nem szabad társadalomban.” Természetesen – mint Sade-nál mindig – itt is megtalálható a kivétel: az *Aline et Valcourban* szembeállítja a férjét elnyomás alatt tartó Léonoret, aki a nemek harcában a nő történelmi bosszúját teljesíti be a férfin, az okos, egyszerű környezetből származó Clémentine-nel, aki férjével teljesen egyenrangú szexuális kapcsolatban él, távol „az elnyomás szadista szellemétől”. Sade megmutatja, melyik nőképet részesíti előnyben, miközben a regény filozófiai állását a legemanciáltabb, ugyanakkor legkevésbé szadista hősnő szavaival vezeti be.

A nem szadista nő ezen típusát Carter és Treut nem említik; a „kegyetlen nő” ellenpéldájául most nem Clairwilt idézik, akinek legnagyobb szenvedélye, hogy férfiakat gyilkol, hanem Juliette-et, akiről meglátják, hogy alapjában véve sem nem „kegyetlen”, sem nem „békülékeny nő”, hanem aki megoldást talál arra, hogy kegyetlen fantáziáját békésen élje ki. Ez a titok, mely őt „a maga módján példátlan nővé” (Sade) teszi, végérvényesen megdönti oktató(nő)i minden koncepcióját, és kegyetlenségüket reális áldozat nélkül fantázia-vezette szexualitásukban vezeti le. Míg a többi libertinus elviselhetetlen melankóliájában örökösen egy lehetetlen nagy gyilkosságban bízik, amely soha nem teljesedhet be; Juliette-nek megvan a lehetősége arra, hogy elkövesse a „legnagyobb és leghosszabb tartó gyilkosságot”, mely egybeesik az abszolút szabadságérzéssel, és amely nem utolsósorban Sade-ot magát is átsegítette a hosszú évekig tartó fogságon: az írás. A hetvenes években korunk Sade-értelmezője, Annie Le Brun arra szólította fel társnőit, hogy hagyjanak fel a feminista harccal, és fedezzék fel a szürrealista írás forradalmi erejét. Sade-nál is azt a lehetőséget kínálja az írás, hogy az eltárgyasítás ne csupán nőspecifikus aspektusait,

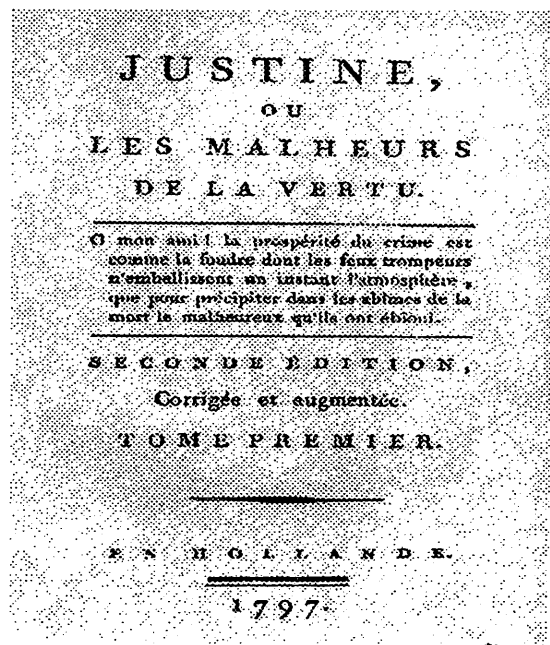
hanem a mindkét nemet érintő elidegenedést is kiküszöbölje. Juliette elárulja firenzei játszótársának a gyakran kielégületlen Comtesse de Donisnak az írás menetének titkát:

„Töltsön el két hetet anélkül, (...) hogy libertinus elképzeléseken törje a fejét. Aztán feküdjön egyedül teljes elvonultságban, áthatolhatatlan csendben és sötétségben az ágyába, (...) aztán engedje szabadjárá a fantáziáját, (...) a legkülönbözőbb duhajkodások fognak megjelenni, (...) szemlét tartanak (...) ne fojtson el semmit (...), egy kép jobban le fogja bilincselni, mint a többi, (...) a delirium el fogja árasztani az érzékeit és mint egy Messalina fog kiürülni, mialatt azt hiszi, hogy már át is ültette a valóságba (...); gyűjtsa meg újra a gyertyáját, és vigye át íróáblájára azokat a kilengéseket, melyek felhevítették (...) Aztán aludjon el, másnap nézze át a jegyzeteit (...) és szerkessze ezen elképzeléseit szövegegésszé, és az átdolgozás alatt fűzze még mindazokat az epizódokat is hozzá, melyet képzelőereje kelt (...) titkom, érzem, egy kissé gyilkos, de annál biztosabb.”

Sade vérfertőzése

JULIETTE nem véletlenül meséli egybegyűlt baráti körének egyes szám első személyben másfélezer oldalas történetét. Sade-nál a mesélés a nők privilégiuma; ahogy Marcel Hénaff (H) a *Szodoma 120 napja* kapcsán kimutatja, hogy a mű négy *Historienne*-je egyetlen *je narratif*-tal rendelkezik. Meglátása szerint ez Sade feminista aspektusát ábrázolná a XVII. és XVIII. század irodalomtörténeti hátterében. A regény mint a polgári individualizmus himnöke kezdetben lényegében a nő birtoka. Madame de Lafayette, Mademoiselle de Scudery és más szerzőnők jelentős szerepet játszottak ennek az ortodox férfi-esztétikától még érintetlen irodalmi műfajnak a megteremtésében. Míg Voltaire már nőgyűlöletéből kifolyólag elutasította ezt az új irodalmi műfajt, Sade annál inkább ápolta, mert végre kifejezően megjelenítette a szerelmet és a szenvedélyt. Hénaff ironizál: „Éppúgy a nő vezette be a Gonoszt a nyelvbe, mint a világba.” A *Justine* első két változatában Sade azzal a problémával küzdött, hogyan lehetne átültetni a nyelv szintjére a megszemélyesített erkölcsnek, azaz Justine-nek éppen ezt a gonosz-perverz oldalát, és a harmadik változatban apóriában elszakította tőle a *je narratif*-ot, hogy bűnös nővéreinek adja át. Mert Juliette a természet igaz nyelvét beszéli; ellenben Justine lelkiismeretének rousseau-i, díszes nyelvével, mely tagadja a természet hangját, a szexualitást, legjobb esetben egy villám által elnémul, mely nyilvánvalóan nem véletlenül – az első változattal ellentétben – a szájon és vaginán keresztül hatol be. „Vérfertőzés őскеzdeti bűne a poézis ellensége”, írta Antonin Artaud; és noha a „kegyetlen színház” koncepciója nyomokban már Sade-nál is felfedezhető – többek között a *Juliette*-ben –, Artaud ezen a helyen alapvetően szembehelyezkedik Sade-dal, akinek *Crimes de l'amourjából* egyszer egy elbeszélést akart írni és színre vinni: mert ugyanezen elbeszélés előszavában Sade a következőket írta: „A regényíró a természet embere. A természet festőjeként teremtette, nem lesz anyjának szerelmese, amikor az világra hozza, különben nem írta és soha nem olvashatnánk írásait.” Míg Sade művében a lány vérfertőzést követ el apjával, hogy elszakadjon az anyjától és autoprostitúció által a *je narratif* mellett dönt, hogy aztán szabadon mozoghasson a férfiak világában, a szerző paradox módon a fordított utat kell, hogy válassza. Íróként, – aki Roland Barthes szerint olyasvalaki,

aki anyja testével játszik –, Sade konfliktushelyzetben érzi magát: elhagyja a patriarchális rendet, elcsábítja anyját (a Természet), hogy aztán *je narratif*ban részesedjék, amit aztán – selyemfiúként – továbbad Juliette-nek; ő aztán megint csak elárulja és elhagyja a matriarchális háztartást, hogy aztán – Lévi-Strauss szerint – a vérfertőzési tilalmon nyugvó, patriarchális társadalmi struktúrát szétrombolja, miközben Juliette történetének elmesélése közben a vérfertőzés tilalmának sade-i elméletét fejleszti ki. Angela Carter a következőképp összegzi a nő helyzetét a sade-i szexuális struktúrában: „Ha Justine az élet sakkjátszmájában a gyalogos, akkor Juliette egy lépéssel gyalogosból dámává alakul, és ettől kezdve arra megy, amerre neki tetszik – a sakk-táblán. De egy probléma mégis marad: a király jelenléte, aki a játszmában továbbra is meghatározó figura.” Sokkal inkább a dáma az uralkodó figura a táblán (a műben), ahol a fekete és fehér, „férfi” és „női” princípiumok végtelenül összetett, nehezen elemezhető módon ütköznek egymással. Egyedülálló helyzete folytán, mindkét fél árulójaként, Sade-nak, a magányos játékosnak, mindenképpen meg van engedve, hogy mindkét fél helyett lépjen. Így jeleníti meg az írás ellentmondásokat kibékítő tétjét. Az igazi király az androgün szerző: Sade.



Éppen azért kell azokat a boldog, derék embereket, akik még nem ismerik ezt a könyvet, megóvnunk tőle, mert mi magunk túlságosan gyengék voltunk ahhoz, hogy átlapozzuk e veszedelmes oldalakat... Mert ne ragadtassátok magatokat tévedésbe: de Sade márki mindenütt ott van... ott rejtőzik minden könyvtár titkos polcán, ám úgy van elrejtve, hogy mindig megtalálható legyen. Műve azok közé a könyvek közé tartozik, amelyeket egy szent Krizosztóm vagy Nicole *Értekezés a morálról* című írása vagy Pascal *Gondolatokja* mögé szokás tenni.

Jules Janin

GEORGES BATAILLE

A börtön magánya

Az általános igény egykor hajlamosnak mutatkozott arra, hogy kiszolgálja egy túlradó személyiség erotikus vágyát. Még hozzá olyan mértékben, amely de Sade képzeletét is jóval felülmúlta. De Sade szuverén egyénisége nem merül ki abban, hogy túllépi a mérték határait. Nem is a mindannyiunk vágyait szem előtt tartó szexuális felszabadításról van szó, ami Sade álmalakjai szempontjából kívánatos volna. Ellenkezőleg: a szexualitás, amelyre ő gondol, ellentmond mások vágyának – csaknem mindenki másénak, aki nem partner, csupán a szexualitás áldozata lehetne. Sade hősei *egyedülállóságát* tűzi ki célul. A partner tagadása szerinte a rendszer alapja. Ha az erotika összhanghoz vezet, az az ő szemében ellentmond az erőszak és a halál ösztönének, vagyis önnön elvének. A szexuális egyesülés lényege szerint kompromisszum, köztes állapot élet és halál között: csak akkor nyilvánulhat meg az erotika igazsága, az erőszak, – amelynek beteljesülése az egyetlen, ami a szuverén ember képének megfelel – ha megtöri az egyesülést, amely korlátozza. Csak egy eb falánksága tudná azt a haragot csillapítani, amelynek semmi nem vethet gátat.

Az a megállapítás, hogy a szuverenitás a másik tagadására utal, Sade életére vonatkoztatva túlzásnak hat. A túlzás azonban éppen hogy szükségszerű volt a minden emberi gyengeségtől mentes szabad gondolkodás rendszerezéséhez. Az életben Sade igenis tekintettel volt felebarátaira, ám a beteljesülésnek a börtön magányában formálódott képe csak úgy volt lehetséges, ha a másik emberrel nem számolt többé. A Bastille sivataggá, az irodalom szenvedélyének egyetlen mentsvárává lett, túlzássá, amelyben a lehetséges határai az örült álmokkal szemben – melyeket valaha egy ember megálmodhatott – háttérbe szorultak. A börtönben kikristályosodott irodalomnak köszönhetően hű képet kapunk arról az emberről, akinek a másik többé már nem számított.

A sade-i erkölcs – mondja Maurice Blanchot – „az abszolút magány meghatározottságán alapul. Sade kimondta ezt, és minden formában el is ismételte: egyedül a természet által születünk, semmiféle kapcsolat nem fűzi az egyik embert a másikhoz. Az egyetlen viselkedési szabály tehát az, hogy először mindig azt vegyem számításba, ami engem holdoggá tesz, és ne törődjek azzal, hogy vágyaim a másikat romlásba döntik. Mi a másik kínszenvedése az én gyönyörömhöz képest. Mit számít, ha a legcsekélyebb élvezetért is hajmeresztő gaztettek sorozatával kell fizetnem. Az élvezet számomra kellemes, bennem van, a bűn következménye azonban engem már nem érint, kívül esik rajtam.”

Maurice Blanchot elemzése pontosan megfelel Sade alapgondolatának, amely kétségtelenül erőltetett. Figyelmén kívül hagyja a valódi ember tulajdonképpeni struktúráját, amelyet a másokhoz fűződő kapcsolat nélkül el sem tudunk képzelni, mely alól maga Sade sem volt kivétel. Alapvető érvénnyel bír, hogy az emberi füg-

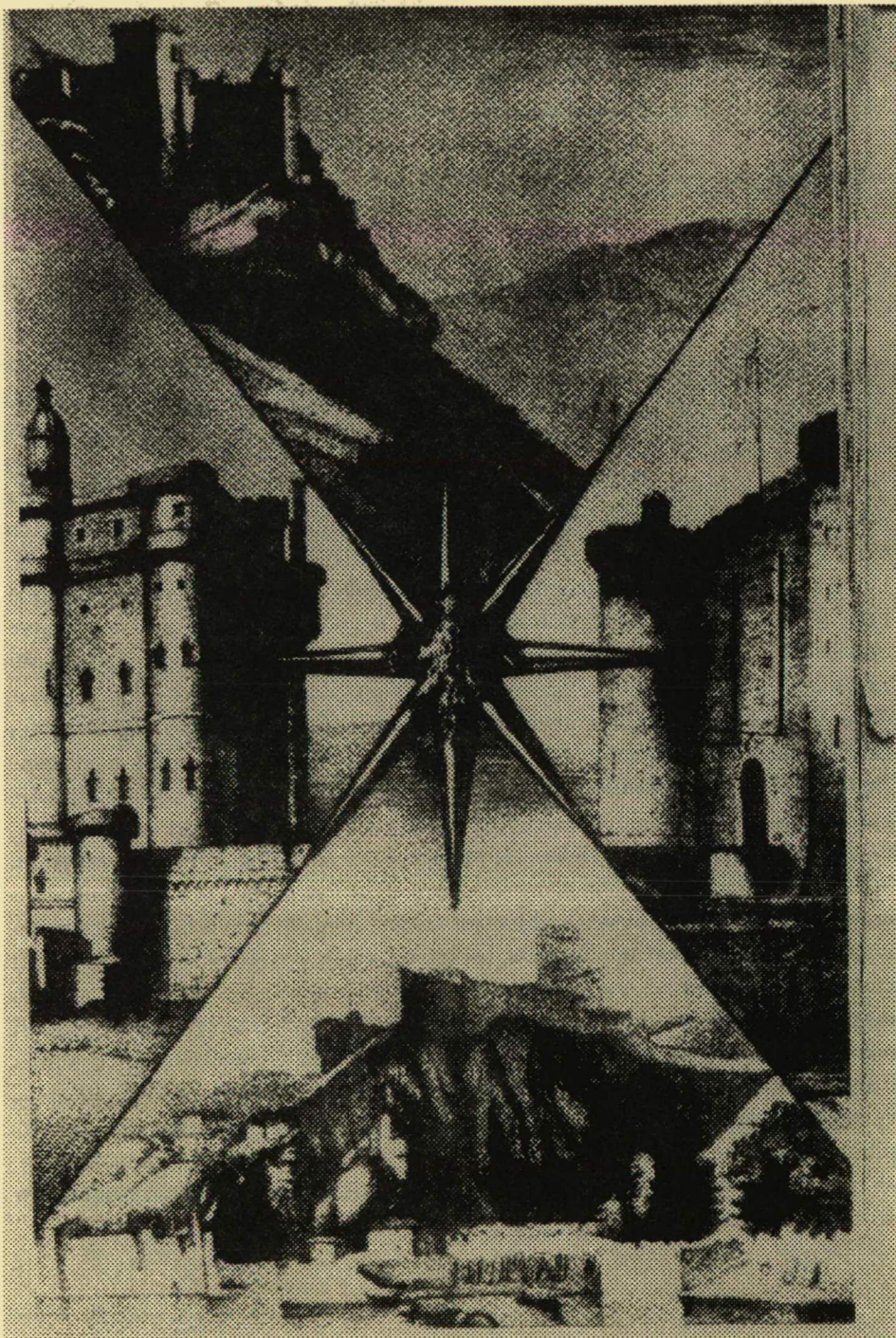
getlenség mindig is csak korlát lehet szemben a kölcsönös egymástól való függéssel, amely nélkül az emberi élet lehetetlen volna. A sade-i gondolat azonban mégsem örültség. Jóllehet annak a valóságnak a tagadása, melyen az emberi élet alapul, ám mindannyian átéljük a mértéktelenség pillanatait, melyek bár veszélybe sodorják életünket és ezt a valóságot, mégis elkerülhetetlen, hogy megtapasztaljuk őket. A mértéktelenség tapasztalata ad erőt ahhoz, hogy kockára tegyük létünk alapját. Ha lemondanánk ezekről a pillanatokról, félreismerünk önmagunkat.

Sade egész gondolkodása ennek a pillanatnak a következménye, melyet az értelem nem ismer.

A *mértéktelenség*, lényegéből kifolyólag, az értelem határain túl helyezkedik. Az értelem a munkával, a fáradságos tevékenységgel áll összefüggésben, törvényeinek megnyilatkozásaként. De a kéj túlteszi magát a munkán, amiből azt látjuk, hogy a gyönyör gyakorlása káros. Ha összehasonlítjuk a hasznosság és az energiafelhasználás viszonyát, a kéj gyakorlása lényegesen *mértéktelen* – különösen, ha hasznosnak tekintjük. Annál is inkább, mert a gyönyör általában nem számol a következményekkel, öncélú, a mértéktelenség igényét jeleníti meg. Ezen a ponton lép be Sade: ő nem fogalmazza meg ezeket az alapelveket, de állításában benne vannak; azaz, hogy a kéj nagyobb, ha bűnben fogan, és minél iszonyatosabb a bűn, annál nagyobb a gyönyör. Nyomon követhető, hogyan vezet a kéjben való mértéktelenség a másik ember tagadásához, amely – az egyes ember szemszögéből nézve – annak az elvnek a *mértéktelen* tagadását jelzi, amelyen saját élete alapszik.

Ezért tudhatta Sade magának a bizonyosságot, hogy meghatározó felfedezést tett a megismerés területén. Mivel a bűn az ember számára a gyönyör legteljesebb felszabadítását, a legerősebb csillapítását hozza, semminek sem lehetett nagyobb szerepe, mint a tagadás szolidaritásának, amely szemben áll a bűnnel, és megakadályozza élvezetét. Elképzelem, hogy ez a szörnyű igazság a börtön magányában megnyilatkozott Sade számára. Ettől kezdve mindent félretett – még saját magából is –, ami rendszerét érvényteleníthette volna. Talán nem szeretett, akár a többi ember? Talán sógornője megszöktetése nem játszott közre bebörtönzésében, mivel kiváltotta anyósa haragját, aki a végzetes elfogató parancsot kieszközölte? Nem kellett-e aktívan résztvennie abban a politikában, amely a nép érdekét képviselte? Nem borzadt-e el akkor, amikor ablakából kitekintve (a börtönben, ahová a rémuralom módszereivel való szembefordulás juttatta) a guillotine-ra esett a pillantása? Talán nem hullatott „véres könnyeket” kéziratának elvesztése felett, amelyben embertársai jelentéktelenségének igazságát akarta felfedni – a *többi ember számára*?

Azt mondta magának, hogy az igazság talán a kölcsönös vonzódás ellenére sem mutatkozik meg teljes fényében, ha a másik emberre irányuló figyelmünk gátat vet a szenvedélynek. Ki akart tartani amellet, ami a börtön végtelen csendjében kínozza – már csupán egy elképzelt világ látomása kötötte az élethez.



La Coste, Vincennes, és a Bastille

Lamarcktól Spencerig számtalan tró, filozófus, közgazdász, természettudós, szociológus szembeszállt de Sade márkival, s kora elméit elrettenítő gondolatai jórészt még ma is forradalmian újnak számítanak... Úgy tűnik, végre elérkezett az óra, hogy a könyvtárak alvilágának fojtó légkörében megérlelődött eszmék diadalmaskodjanak, és ez az ember, akít a tizenkilencedik század hallgatásra kárhoztátott, most meghódíthatja a huszadikat,

GUILLAUME APOLLINAIRE

MAURICE BLANCHOT

A bűn szelleme

Teljesen nyilvánvaló, hogy Sade-nál a bűn szelleme összekapcsolódik a transzcendens utáni vággyal, melyet a gyakorlati lehetőségek szűkössége újra meg újra megaláz, sárba tipor. A földön a legnagyobb bűn is csak nyomorúságos büntett lehet, mely a libertinust pirulásra készíteti. Egy sincs köztük, aki ne érezne szégyent bűnei középszerűsége miatt, és ne vágyakozna olyan bűnre, mely nagyobb minden elkövethető bűnnél; „szerencsétlenségemre”, – mondja Jérôme apát – „nem találom ezt a bünt, bármit teszünk, csak képmása annak, amit tenni szeretnénk”. „Olyan bűnre szeretnék bukkani,” – mondja Clairwil – „amely tőlem függetlenül beláthatatlan ideig fennmarad, hogy ne legyen az életemnek egyetlen pillanata sem – ha alszom, akkor sem –, hogy ne lennének valamilyen zűrzavarnak az okozója, egy olyan méretű zűrzavaré, mely általános romláshoz vezet, olyan nyilvánvaló kurvasághoz, mely az életemből kifolyólag tovább folytatódik.” Juliette válasza a *Nouvelle Justine* íróját minden bizonnyal kielégítette: „Próbálkozz a szellemi bűnnel, azáltal, hogy írsz”. Rendszerében Sade mindazonáltal meglehetősen szűk teret hagy az intellektuális gyönyörnek, és szinte említést sem tesz a fantázia erotikájáról (mert erotikus álmodozása abban merül ki, hogy felismert vágyainak irreális indulatait olyan emberekre vetíti ki, akik maguk nem álmodoznak, hanem reális cselekvők: Sade erotikája álomerotika, mert többnyire csak a fikcióban valósul meg; de minél kizárólagosabban tapad az álmvilághoz, annál inkább igényli a fikciót, melyből az álom kirekesztve marad; és amelyben az erkölcstelenség életre kel, valósággá válik.) – de ha Sade mégis, ha csak kivételesen is, a fantázia világát dicsőíti, akkor ezt csak azért teszi, mert jól tudja, hogy a legtokéletlenebb büntettnék is egy lehetetlen bűn az alapja, amelyről egyedül a fantázia tehet tanúbizonyságot. Ezért adja Belmor szájába a következő szavakat: – „Ó Juliette, milyen csodálatosak a fantázia örömei! A gyönyör pillanatában miénk az egész világ, nincs élőlény, mely ellenállást tanúsítana, az ember elpusztítja a világot, aztán újra benépesíti, és ismét elpusztítja; módunkban áll minden bűnt elkövetni, minden minket szolgál, megszázsorozzuk a borzalmakat.”

Bataille és Blanchot írásait fordította: Eckbert Kurolin



Man Ray: Marquis de Sade 1938

Minő leckét szentelt Lacenaire filozófiájában – e sui generis csodálatos, mély és keserű filozófiájában – a morálnak. Milyen nyíltan ostromozta azt a szegény, nyomorult, prüd erkölcsöt, micsoda csapásokat mért rá, hogyan tiporta sárba és vérbe! Az ilyen emberek tetszenek nekem, akárcsak Nero vagy de Sade márki... Az ilyen emberek világossá teszik számomra a történelmet, kiegészítik azt, ők a történelem csúcspontja, erkölce és krémje; higgy nekem, ők is nagy emberek, ők is halhatatlanok... Ah, drága Ernest, de Sade márkiról jut eszembe: aranyban fizetek, ha előteremtéd nekem e tiszteletreméltó férfit egynémely regényét!

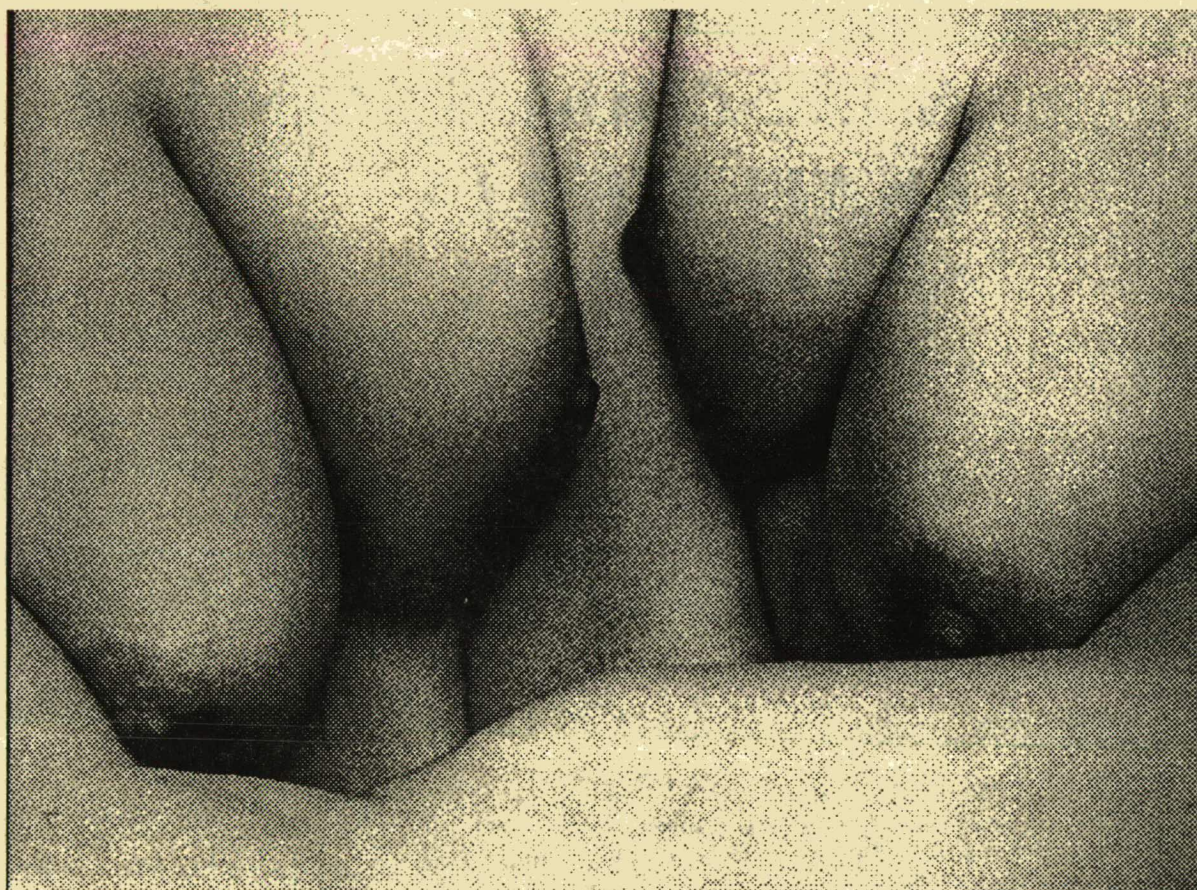
GUSTAVE FLAUBERT

ÉLETRAJZI ADATOK

- 1740 JÚNIUS 2.: Jean-Baptiste-Joseph-François de Sade márkí és Marie-Eléonore de Maillé de Carman második gyermekeként megszületik Donatien-Alphonse-François de Sade Párizsban. Apja avignoni olasz családból származik, magas katonai és diplomáciai tisztséget tölt be. Anyja a Bourbon ház egyik mellékágának leszármazottja, házasságkötésétől de Condé hercegnő udvarhölgye. JÚNIUS 3.: Sade-ot megkeresztelik.
- 1740-44 Kora gyermekkorát Párizsban, a Condé kastélyban tölti.
- 1744 Átköltözik a nagymamához Languedoc-ba.
- 1745-50 Nagybátyja, Jacques de Sade abbé neveli.
- 1750 Belép a jezsuiták által fenntartott Louis-le-Grand Collège-be, személyes nevelője Jacques-François Amblet abbé.
- 1754 MÁJUS: Belép a versailles-i királyi gárda lovasiskolájába.
- 1755 DECEMBER: A királyi tüzérségi ezred alhadnagya névezik ki.
- 1757 JANUÁR: Kürtös de Provence gróf ezredében. Részt vesz a hétéves háborúban Németországban.
- 1759 Párizsban tölti a szünidőt. Kicsapongó életet él. APRILIS: Századosi rangot kap a burgundiai lovasságnál.
- 1760 Anyja visszavonul egy párizsi karmelita kolostorba. Apja bitokai helytartójának teszi meg.
- 1763 FEBRUÁR: Békekötés. MÁRCIUS: De Sade visszatér Párizsba, ahol kicsapongó életmódot folytat, eladósodik, kerül az udvari társaságot. Szerelmi viszonyt kezd Laure-Victoire-Adeline de Lauris-szal. Avignonban tartózkodik, eljegyzi Laure-t, aki hamarosan szakít vele. A de Sade család rossz anyagi helyzete a márkít érdekházasságba kényszeríti. MÁJUS 17.: Házasságot köt Renée-Pélagie de Montreuil-jel, egy előkelő párizsi jogász család sarjával. Házassága után sem hagy fel a kicsapongó életmóddal. Hosszú évekre Marais felügyelő megfigyelése alá helyezik. OKTÓBER 29.: Törvénybe ütköző kicsapongás miatt tizennégy napra a Vincennes börtönébe kerül. Anyósa közbenjárására szabadon engedik azzal a feltétellel, hogy a Montreuil család normandiai birtokát, az échauffouri kastélyt nem hagyhatja el külön engedély nélkül.
- 1764 APRILIS: Engedélyezik párizsi tartózkodását. Színházi előadásokat rendez egy párizsi magánszínházban. JÚNIUS: Dijonba utazik. JÚLIUS: Szerelmi viszonyt kezd Colette-tel, a színésznővel.
- 1765 Szenvedélyesen beleszeret Beauvoisinbe, egy kurtizánba, és költséges utazásokat tesznek kettesben. Eladósodik. JÚNIUS-JÚLIUS: La Coste-ban, a családi kastélyban él szeretőjével. Ünnepeket, színielőadásokat tart. Vendégül látja de Sade abbét. AUGUSZTUS: Párizsban tartózkodik Beauvoissinnel. SZEPTEMBER: Échauffour. NOVEMBER: Párizs, majd Versailles.
- 1766 JANUÁR: Átmenetileg szakít Beauvoissinnel. MÁJUS: Lyon, Avignon. JÚLIUS: Párizs.
- 1767 JANUÁR 24.: Apja halála a Versailles melletti Montreuil-ben. APRILIS: Kinevezik a lovassági ezred zászlóaljparancsnokává. Behívóparancsot kap. Titokban találkozik Beauvoissinnel Lyonban. JÚNIUS: La Coste. AUGUSZTUS 27.: Megszületik fia, Louis-Marie.
- 1768 APRILIS 3.: A Rose Keller-botrány Arcueil-ben. APRILIS-JÚNIUS: Per a tournelle-i Kamara előtt. APRILIS: Saumur kastélyába szállítják. MÁJUS-NOVEMBER: Letartóztatásban van Pierre-Encis várában. NOVEMBER 16.: kegyelmet kap a királytól azzal a feltétellel, hogy La Coste-ban marad.
- 1769 La Coste. Színielőadásokat, ünnepeket tart. Ismét eladósodik. MÁJUS: Párizs. JÚNIUS 27.: Megszületik második fia, Donatien-Claude-Armand. SZEPTEMBER-OKTÓBER: Körbeutazza Hollandiát.
- 1770 AUGUSZTUS: Hasztalan fáradozik, hogy visszakaphassa tisztét a burgundiai lovassági ezredben.
- 1771 APRILIS 17.: Megszületik lánya, Madeleine-Laure. AUGUSZTUS: Néhány napra az adósok börtönébe kerül. Ősz: Sógornője, Anne-Prospère de Launay hosszabb

- 1772 látogatást tesz La Coste-ban. Szenvedélyes szerelem bontakozik ki közöttük. JANUÁR 20.: Sade első színdarabjának bemutatója La Coste-ban. JÚNIUS: Szolgájával Marseille-be utazik. JÚNIUS 27.: Prostituáltakkal folytatott perverz kalandja miatt (Katharidin-botrány) szodómia és mérgezés vádjával perbe fogják. JÚLIUS: Anne-Prospère-rel Olaszországba szökik. SZEPTEMBER 3.: Az aix-i bíróság távollétében halálra ítéli. Az ítéletet *in effigie* foganatosítják. OKTÓBER: Chambérybe érkezik. DECEMBER 9.: Anyósa közbenjárására Szardinia királya letartóztatja. Savoyában, Miolans várában bebörtönzik.
- 1773 MÁRCIUS: Sade márkiné Chambérybe utazik, de nem nyer bebocsátást. ÁPRILIS 30.: Sade megszökik a börtönből, La Coste-ban bújkál. Perújrafelvételt kér, az ítélet alóli felmentésen fáradozik.
- 1774 Sűrűn változtatja tartózkodási helyét. Barátságot köt Gaufridy közjegyzővel, a sade-i birtokok új intézőjével. Adósságba keveredik. DECEMBER: „Botrány kiskortú lányokkal”.
- 1775 JÚLIUS: Anyósa újabb elfogató parancsot eszközöl ki. Sade Olaszországba (Firenze, Róma) menekül.
- 1776 JANUÁR-MÁJUS: Nápoly. JÚNIUS: Vissz tér Franciaországba. JÚLIUS: La Coste. OKTÓBER: Montpellier. NOVEMBER: La Coste. Pénzügyi nehézségekkel küzd.
- 1776-77 DECEMBER-JANUÁR: A Trillet-ügy.
- 1777 JANUÁR 14.: Édesanyja halála a karmelita kolostorban. FEBRUÁR 8.: Sade Párizsba érkezik. FEBRUÁR 13.: Marais felügyelő letartóztatja, és Vincennes börtönébe szállítják. „Biztonsági őrizetbe” helyezik a királyi *Lettre de cachet* alapján. DECEMBER 31.: Jacques de Sade abbé halála.
- 1778 Perújrafelvételre Aix-be utazik. JÚLIUS: Érvénytelenítik a halálos ítéletet, pénzbírságot szabnak ki rá, és törvényes megrovásban részesül, de továbbra is biztonsági őrizet alatt marad. JÚLIUS 16.: Valence-ba szökik az Aix-ből Párizsba tartó úton. La Coste-ban tartózkodik. AUGUSZTUS 26.: Újra letartóztatják, és Vincennes-be szállítják. Kezdetét veszi több, mint tizenegy évig tartó börtönbüntetése, a fogságban naplót vezet.
- 1780-tól Számos színművet ír (többnyire kiadatlanok maradnak).
- 1781 MÁJUS 13.: Anna-Prospère de Launay halála. JÚLIUS 13.: A márkiné először kap engedélyt, hogy meglátogassa Sade-ot Vincennes-ban. Sade-ot féltékenységi rohamok kínozzák.
- 1782 JANUÁR: *Étrennes Philosophiques*. NYÁR: *Dialogue entre un pretre et un moribond*.
- 1782-85 *Les 120 journées de Sodome*.
- 1783 FEBRUÁR: Szembetegségének kezdete.
- 1784 FEBRUÁR 29.: Sade-ot Vincennes-ből átszállítják a Batille-ba. A márkiné gyakran meglátogatja.
- 1785-88 *Aline et Valcour ou le romane philosophique*.
- 1787 *Les infortunes de la vertu. La vérité*.
- 1787-88 Későbbi gyűjteményes elbeszélései: *Historiettes, contes et fabliaux* és *Les crimes de l'amour*.
- 1788 *Justine ou les malheurs de la vertu*. OKTÓBER 1: *Catalogue raisonné*.
- 1789 JÚLIUS 4.: Forradalmi viselkedése miatt Charentonba szállítják. JÚLIUS 14. A Bastille ostromakor számos kézírata megsemmisül.
- 1790 MÁRCIUS 18.: Két fia meglátogatja Charentonban. ÁPRILIS 2.: Minden *Lettres de cachet*-t érvénytelennek nyilvánítanak, és végre szabadon engedik Sade-ot. Párizsban tartózkodik. JÚNIUS 9.: A márkiné kívánságára elválnak. Újra a színház felé fordul. AUGUSZTUS: Évekig tartó viszonyt kezd Marie-Constance Renelle Quisnet színműszínnel. SZEPTEMBER 16.: A Comédie-Française elfogadja *Sophie et Desfrancs* című komédiáját (de soha nem mutatják be). NOVEMBER 1.: Sade berendez egy házat Párizsban.
- 1791 OKTÓBER 22.: *Oxitiern ou les malheurs du libertinage* című színdarabját bemutatják a Molière Színházban. Megjelenik a *Justine ou les malheurs de la vertu*, álnéven.
- 1792 MÁRCIUS 5.: A *Le suborneur* ősbemutatója az Olasz Színházban, a darab megbukik. SZEPTEMBER 3.: Sade a forradalmi *Section des Piques* titkára lesz. Jelentéseket ír és

- előadásokat tart, melyeket a szekció megjelentet. Fellép a nyilvános kórházak állapotának javításáért. SZEPTEMBER: La Coste-ot kifosztják, és lefoglalják a megmaradt javakat.
- 1793 Sade-ot bírónak nevezik ki, később szekciója bírósági elnökévé. DECEMBER 8.: Forradalom ellenes magatartásáért letartóztatják. A Madelonettes börtönébe szállítják.
- 1794 JANUÁR: Átszállítják a karmelitákhoz, majd a Saint-Lazare rendházba. MÁRCIUS 27.: Felveszik a picpus-i magánkórházba, így megmenekül a július 26-i halálos ítéletétől. OKTÓBER 15.: A szélsőségesek támadása után szabadon engedik. Visszakapja javait.
- 1795 Megjelenik a *La philosophie dans le boudoir* névtelenül, amely a *Français, encore un effort, si vous voulez être républicains* című pamflettet tartalmazza. AUGUSZTUS: Megjelenik az *Aline et Valcour ou le roman philosophique*.
- 1796 MÁRCIUS 14.: Marie-Constance Renelle-lel vidéki házat bérel Clichy-la-Garenne-ban. OKTÓBER 13.: Eladja Lacoste-ot és két új birtokot vásárol. Kínzó anyagi nehézségek gyötrik.
- 1797 MÁJUS: Marie-Constance-szal Provence-ba utazik. Megjelenik kettős regénye a *La nouvelle Justine ou les malheurs de la vertu, suivie de l'histoire de Juliette, sa sœur*, névtelenül.
- 1798 Lefoglalják birtokait. Újra jelenetkeznek szembántalmai. TÉL: Pénzügyi problémái miatt áttelepül Párizsból Versailles-ba.
- 1799 AUGUSZTUS 29.: Sade-ot megtámadják a *L'ami des lois* című folyóiratban. Sade nyilvánosan tagadja, hogy ő írta a *Justine*-t. DECEMBER: Versailles-ban bemutatják az *Oxitem*-t, Sade is játszik a darabban.
- 1800 JANUÁR: Anyagi problémái miatt a versailles-i kórházba kerül. Megjelenik elbeszélés kötete: *Les crimes de l'amour*. OKTÓBER: Villerterque támadó cikket intéz ellene. Sade válasza: *L'auteur des Crimes de l'amour à Villerterque folliculaire*.
- 1801 MÁRCIUS 6.: Kiadójánál, Nicolas Massénál letartóztatják. Lefoglalják kéziratait és eladatlan könyveit. A Sainte-Pélagie állami fegyházba szállítják bírósági ítélet nélkül. Onnan a Bicêtre fegyházba viszik. ÁPRILIS: A párizsi Charenton-Saint-Maurice bolondokházába vitetik, ellátása költségeit a család állja.
- 1803-13 Sade színielőadásokat tanít be az intézetben, melyeket a prominens párizsi közönség látogat.
- 1806-7 *Les journées de Florbelle ou la nature dévoilée* (elveszett regénye).
- 1807-12 *La marquise de Gange*.
- 1809 Meghal elsőszülött fia, Louis-Marie.
- 1810 JÚLIUS 7.: Elvált feleségének halála.
- 1812 *Adélaïde de Brunswick, princesse de Saix*.
- 1813 Megjelenik névtelenül a *Histoire secrète d' Isabelle de Bavière, reine de France, La marquise de Gange*.
- 1814 DECEMBER 1.: Sade gyengélkedik, és ágyba kényszerül. Fia, Donatien-Claude-Armand meglátogatja. DECEMBER 2.: Sade halála. A charentoni intézet temetőjében helyezik örök nyugalomra, katolikus szertartás szerint.



Eikoh Hosoe. Ölelés

Nina Rapi

BÚJÓCSKA

A LESZBIKUS SZÍNHÁZ ESZTÉTIKÁJA NYOMÁBAN

Minket, leszbikusokat gyakran a társadalom kollektív árnyékának, legiszonyatosabb rémálmának tekintenek. Feje tetejére állítva ezt az elképzelést, a színpadon és az életben egyaránt, megmentvén a béklyók nélküli „rossz” szabadságát, mégis javunkra fordíthatjuk.

A leszbikus színház, akárcsak a leszbikus tapasztalat, többnyire olyan, mint a bújócska. Amit elrejtünk az, amit nem „nem szabad a nevének nevezni”, és amit keresünk, az létünk biztosítéka. Gyakorló drámaíróként az utóbbi időben egyre sürgetőbbé vált az a vágyam, hogy a leszbikus esztétikát kutassam és helyét kijelöljem, – mind elméletileg, mind gyakorlatilag – hogy kiküszöböljük a színházban a leszbikus szemlélet elhallgattatását, megtagadását vagy félreértelmezését.

Miért a leszbikus színház? Miért nem csak egyszerűen a színház? Végül is a színház témaköre univerzális. De valóban az-e? Az öntudatos, „kisebbségi” színházak nyugaton az elmúlt húsz év során már létrejöttük pusztán tényével bizonyították, hogy a fennálló színház feltételezett átfogó témaköre nagyon is specifikus, nevezetesen: fehér, férfi és polgári.

Minthogy a leszbikusság témája kirekesztetett ebből a feltételezett univerzalizációból, szükségessé vált, hogy a leszbikus elmozdítsa a „kategóriarendszer tengelyét”, és önmagát helyezze a színház középpontjába, megteremtve helyét a világ tudatában és tapasztalatában. A leszbikus szerepe a fennálló színházban jelenleg mellőzött, nincs lehetősége arra, hogy valóban részévé váljék a világ tudatának. Ezért létrehozza saját színházát, mellyel elsősorban a leszbikus közönséget célozza meg.

Bár kíváncsi megteremteni egy, a maga nemében egyedülálló, felülbírálat nélküli kísérleti gyakorlatot, ez a szituáció könnyen fojtogató gettóba tömörüléshez és önelégült, magamutogató, konzervatív színházhoz vezethet. Osztom Monique Wittig véleményét, miszerint döntő jelentőségű, hogy figyelembe vegyük mind az egyedi, mind az általános nézőpontot ahhoz, hogy elérjük az egyetemest, még akkor is, ha individuális vagy specifikus nézőpontból indulunk ki. Ezt szeretném megkísérelni a következőkben.

Nő, férfi és leszbikus

MONDHATÓ-E a leszbikus színház egyszerűen női színháznak? Nő-e a leszbikus? Számomra, akárcsak sok más leszbikus számára, a „nő” a heteroszexuálissal egyenrangú. És a színházban csaknem mindig az is. Feltételezhetően, ha egy „nő” felvállalja a leszbikusságot, a leszbikus elkerülhetetlenül eltűnik a „barátság” eufemizmusában. A nők megrögzötten kizárták hagyományaikból a leszbikusokat, és megalkották „a nőnek” mint homogén kategóriának csaknem totalitárius koncepcióját.

A leszbikus színház meghatározása igen bonyolult probléma. Bonnie Zimmerman kimutatja, hogy a leszbikus szöveg behatárolása óriási nehézségekbe ütközik. Például számba kell vennünk, hogy a leszbikus szöveget leszbikus írta-e (és ha már itt tartunk, egyáltalán hogyan dönthetjük el, ki a leszbikus), vagy leszbikusokról szól (de szerzője lehet heteroszexuális nő vagy férfi), vagy egy leszbikus „látomást” fejez ki (amelynek mindazonáltal kielégítően körvonalazottnak kell lennie). Én e cikk szándékából kifolyólag a leszbikusok munkáira fogom használni, melyek a leszbikus tapasztalatot alapozzák meg.

Mielőtt rátérnék a leszbikus színház esztétikájának vizsgálatára, rövid kitérőt teszek, hogy kiderítsük, ki is a leszbikus. Eltekintve az általános meghatározástól, miszerint a leszbikus „az a nő, aki egy másik nőt szeret és/vagy egy másik nő szerelmére vágyik”, Monique Wittig azt állítja, hogy a leszbikus kívül áll a „férfi” és „nő” politikai kategóriáján, a heteroszexualitás elutasítása számára megegyezik azzal, hogy (tudatosan vagy sem) megtagadja, hogy „nővé illetve férfivá” váljék. Ily módon a leszbikusnak valami egészen másnak kell lennie: „nem-nőnek és nem-férfinak, a társadalom termékének, nem pedig a természetének, mert a társadalomban nem a természet érvényesül.”

A lét játéka

A leszbikus véleményem szerint tehát az, aki arra kényszerül, hogy feltalálja önmagát, és énjét a fennálló rend azon réseit kitöltve alakítsa ki, amelyek elkerülték a kategorizálást – folyton határokat szabva és rombolva eközben. Ugyanilyen a leszbikus színház is.

„Nőnemű” és „hímnemű” biológiai kategóriák. „Férfi” és „nő” azonban, bár a hímneműségben és a nőneműségben gyökereznek, társadalmi kategóriák: jelmezek, gesztusok összessége, az ember világban elfoglalt helye vagy annak hiánya alapján. A férfi jelmeze és gesztusai nyílt teret és szabadságot sugallnak. A nő gesztusai és jelmeze bezárkózásról, bezártságról, korlátozottságról árulkodnak. A leszbikus e két megkövült létforma közé szorul, és ezekből, valamint képzelőerejéből kell kia-

kítania saját személyiségét. Olykor a férfias jelmez felé hajlik – ez a „férfias leszbikus”, a *butch*, olykor a nőies felé – ez a „nőies leszbikus”, a *femme*. Előfordul, hogy személyiségén belül ötvözi mindkét típust, és kétnemű perszónát teremt magának.

A leszbikus álarcot ölt, jelmezbe bújik, gesztusokkal, szerepekkel kísérletezik – minden teátrális viselkedési formát felhasznál, hogy önmagát megalkossa. Állandóan változik, folyton levedli régi bőrét, szerepeit, jelmezeit, és újakért nyúl. A lét játéka. Harriet Ellenberger szerint a leszbikus életformája a „kísérleti színházhoz” hasonlatos. Úgy rendezzük életünket, akár egy előadást. Ez az egyidejűség, vonzás és kapcsolat a leszbikusok és a színház között egyfajta bűvészműtávjá válik. Így bűvészkedünk mi.

Mi különbözteti meg a leszbikusot a színpadon kívül a többi nőtől? Azért vagyunk mások, mert leszbikusként viselkedünk, nem pedig egy azonos származás vagy közös helyzet miatt. Hogyan viselkednek a leszbikusok, akik maguk is olyan különbözőek? Mint amikor valaki szabadságvágyból és a változás igényével egyfolytában „újra alkotja önmagát”. A leszbikus életében semmi sem vehető biztosra, nincs állandó pont, ahogy a leszbikus színházban sem.

A leszbikus színház, akárcsak maga a leszbikus, a „nő”, a „férfi” és egy harmadik ismeretlen dimenzió szintézise. Annak a keresése ez, ami a leszbikus színházat meghatározza. Én, mint drámaíró, leszbikus szereplőimen keresztül egy olyan tér megteremtésének a lehetőségét kutatom, amely meghaladja a nemek korlátait, amely elhatárolja a szerepet a „lét lényegétől”, a „nőt” mint mítoszt a nőktől, a történelmi valóságot, vagy ahogy Wittig mondja, a nő „történelmileg passzív szubjektumát” a „cselekvő, önmagát meghatározó” aktív leszbikus szubjektumtól – hogy Sue-Ellen Case megfogalmazását idézzük.

Ithaka című darabomban Sula, a főszereplő szüntelenül újraalkotja önmagát, szabadságának határaival kísérletezik, állandóan új igazságot fedez fel csak azért, hogy nyomban elvesse egy másik kedvéért. Kutatása közben mindig szerepet játszik – családjá előtt öntudatlanul, szeretője előtt tudatosan. Vágya, hogy színésznő legyen, az életben játszott szerepeinek kiterjesztése. Amikor Árnýkán keresztül kérdőre vonja ezt a vágyat, azt akarja megtanulni, hogyan viselkedjék a való életben.

Hogy elkerüljön egy nem kívánt házasságot, és mert a politikát is elutasítja mint megoldást, Sula először az emigrációban keresi a szabadságot, majd Deborahhoz, a zongoristához fűződő intenzív szexuális kapcsolatban, aztán színésznőként, és végül az Árnýkával való szembesülésben. Bármilyen formáját éri is el a szabadságnak, mindig korlátokba ütközik, mintha csak zárt térben, a külvilág szorításában lenne megtapasztalható, amely kényszerítő erejével meghatározza szabadsága paramétereit.

Magyarán szólva, ez a dinamika jellemzi a leszbikusok jelen helyzetét. A szabadság-korlátozás dinamikája az *Ithakában* így természetesen saját tapasztalatomból fakad, ha nem is voltam tisztában ezzel a darab írásakor. Mégsem tekinthető életrajzi jellegűnek, mert a szereplők és az események mind a képzelet szülöttei. Ennek ellenére egy nő szexuális és érzelmi beállítottsága alapvetően befolyásolja öntudatát és kreativitását. Saját valóságom dinamikájának és struktúrájának bemutatásával anélkül, hogy személyes élményeimet részleteztem volna, olyan színházat teremtettem, amely a személyesből kiindulva eléri az egyetemest.

Ezt erősítette meg a darab fogadtatása is. Más emberek, akár olvasók, akár nézők, más részletekre lettek figyelmesek. A Bush Színház a stílust és a szabadság-

szerilem keresésének témáját emelte ki („színpadi megjelenítését tekintve leleményes, Sula szerelem- és szabadságkeresésének érzékeny bemutatásában gyakran szürreális, ötletes és szórakoztató”). Görög barátaim a darab emigrációt érintő aspektusaira fektették a hangsúlyt („mintha csak rólunk szólna” – mondták). Barbara Norden leszbikus kritikus a leszbikus kapcsolatot emelte ki (amelyet „jól példáznak a szerepjátékok”).

A szerepjátszás, vagy a nemek társadalmi eredetének megmutatása közös vonása valamennyi leszbikus színházi teóriának. Ahogy az irodalom leszbikus esztétikáját kutatva Bonnie Zimmerman is felfedezte, hogy a leszbikus irodalom, mint a leszbikus kultúra általában, különösen rugalmas a nemekkel és a szerepekkel való azonosulás kérdésében, és pontosan ez az oka annak, hogy a leszbikus szerzők mindig kitüntetett érdeklődéssel fordultak a jelmezek felé, „mert a ruha azoknak a nemi szerepeknek a külső megnyilvánulása, melyet a leszbikusok gyakran elutasítanak”.

Szabadság–korlátozás dinamika

A leszbikus művész, véli Zimmerman, egészen másképp fogalmazná meg a szexualitást, a kapcsolatok, a test kérdését, mint a heteroszexuális férfiak és nők, azoktól eltérően a fejlődés vagy a keresés témakörét is érintené. Én a keresés témáját „szellemesen és ironiával” próbálom megközelíteni, meg a szerepjátszás felől, azaz a *camp* segítségével, átszöve a szabadság–korlátozás dinamikájával. Nevezhetők-e ezek az elemek a leszbikus esztétika jellemzőinek?

Furcsa módon, Zimmerman azzal a kérdéssel zárja kutatását, hogy a törvényenkívüliség státusza vajon hogyan befolyásolja a leszbikus irodalomról alkotott képet. „A leszbikus marginális helyzetéből kifolyólag a szabadság és a rugalmasság sajátos felfogása jellemzi-e a leszbikus írást, vagy inkább a ráerőszakolt korlátok, a bezártság? Egyáltalán létezik-e a leszbikus írás egyedülálló szabadság–korlátozás dialektikája?”

Természetesen ugyanezzel a kérdéssel foglalkozik számos leszbikus dráma, akárcsak az *Ithaka*. A következő darabokat fogom megvizsgálni: Caroline Griffin és Maro Green *More*-ját, Holly Hughes *Dressed Suits to Hire* című darabját, Jackie Kay *Chiaroscuro*-ját és a *Neptide*-ot Sarah Danielstől. Az első két darab két nő kapcsolatáról szól, akik – az ellenséges környezet és a túlélésért folytatott küzdelem miatt – a világtól elzárkózva élnek, de szellemileg semmi sem szabhat korlátot szabadságuknak.

A *More*, a szerzők állítása szerint a bezártságban megtalált szabadságról szól. A darab olyan rejtett rendellenességeket vizsgál, mint az anorexia, az agorafóbia valamint a képzelet szabadsága továbbá a fizikai bezártság közötti konfliktus. Melyik az erősebb? Vajon az értelem átlépheti-e a test korlátait? A főszereplők, Mavro és Coquino mindketten korlátozva vannak – testük, kapcsolatuk, a közönség és a külvilág által. Mégis a szabadságot kutatják, meg is találják korlátaik között, s azon túl.

A *Dressed Suits to Hire* majdhogynem új műfajt alkot – a *dyke noirt* –, szintén a képzelet útján nyert szabadsággal foglalkozik a bezártságban. A *More*-tól eltérően, de az *Ithakához* hasonlóan a leszbikus kapcsolatot szerepjátszási jelenetek egész során keresztül mutatja be, a szexualitást helyezve a középpontba. A darab egy



Kishin Shinoyama. A tetoválások háza

szerelmespárról szól, és a klasszikus leszbikus álcát használja fel: „nővérek vagyunk”. A két „nővér”-szerető ruhakölcsönzöt vezet, ahonnan soha sem lépnek ki a külvilágba. A külső világ túlságosan ellenséges és könyörtelen, de „mindig ott a test, amihez vissza lehet térni”. A szexuális gyönyör jelenti a szabadságot a két szereplőnek: Michigannek és Delux-nak. Az ő esetükben a test a szabadság forrása, míg a *More*-ban a bezártságot jelenti.

Opal, Beth, Aisha és Yomi, a *Chiaroscuro* négy szereplője állandóan egy történelmet keresnek, amely tőlük mint leszbikusoktól és színészbőrűektől megtagadt. Egy pillanatra sem hagyják el a lakást. Mint a *More* és a *Dressed Suits* szereplői, ők is folyvást új módokat találnak ki problémáik megoldására, hogy ellenálljanak a külvilág meghatározásainak, hogy a valóságból és az álomból, a meglévőből és a szimbolikusból kialakítsanak egy saját teret. A rasszizmus és a leszbikus-ellenesség által kiszabott korlátokon belül, az álmaiban, a szimbólumaiban, a történetében és egymás iránti szerelmében találja meg a négy szereplő a szabadságot.

A *Neaptide* egy leszbikus tanárnőnek, Claire-nek a naturalisztikus történetét és a férfi uralom, az iskola, a bíróság intézménye elleni küzdelmét ötvözi Déméter és Persephoné, azaz a szabadság és rabság archetipikus mítoszával.

Noha, véleményem szerint, valamennyi darabban megtalálható a szabadság-bezártság dinamika, egyedül a *Dressed Suits*-ban és az *Ithakában* van meg a szerepjátszás motívuma, bár különböző aspektusokban – az *Ithakában* a madam-cseléd lány, az anya-lány, a fegyőr-fegyenc párosa jelenik meg.

A leszbikus párkapcsolat dinamikája

A KÉT leghosszabb ideje működő leszbikus társulat, az amerikai Split Britches és az angol Siren (mely most van feloszlóban) egymástól függetlenül kialakított egy színházi formát, amely a leszbikus párkapcsolat dinamikáján alapul. Noha az én elképzelésem szerint az *Ithaka* mindkét főszereplője, Sula is és Deborah is *femme*, a második próba során Sarah Frankcom leszbikus rendezőnő leszbikus párnak állította be őket. Ez egészen új lendületet adott a darabnak, kihangsúlyozva szexuális és irónikus töltését.

Legújabb darabomban, a *Dance of Guns*-ban a két főszereplőt leszbikus párként állítottam be, ami igen sokat segített megformálásukban és dinamizálásukban. Előző darabomban, a *Dreamhouse*-ban tudatosan a kétneműségekre fektettem a hangsúlyt, mert nagy szükségem volt a szabadságra, hogy tanulmányozhassam a leszbikus párkapcsolatokat, amelyek közül a *butch* és a *femme* csak egy lehetséges módzat. Akárhogy is, amikor a kétnemű szereplő, Messenger megjelent szeretőjével, az Anyával a színpadon, a klasszikus leszbikus párkapcsolat képét mutatták.

A leszbikus párkapcsolat dinamikájának színházi elméletéért Sue-Ellen Case-hez fordultam, az első íróhoz, aki kidolgozta ennek a dialektikának az elméletét. Rálátása magával ragadott, és segített tisztázni az e téren kibukkanó fehér foltokat. Gondolatai lebilincselően érdekesek, érdemes helyet szakítani ismertetésükre.

A kortárs feminista kritika kontextusába ágyazva elméletét, amely „a szubjektum helyzetére” helyezi a hangsúlyt, Sue-Ellen Case megállapítja, hogy ő onnan indul, ahol Teresa de Lauretis abbahagyja. De Lauretis szubjektumát (aki képes a változóra, és körülményei megváltoztatására) feminista szubjektumnak nevezi, aki

„egyszerre kívül és belül is van a nemek ideológiáján, és tudatában is van ennek, tudatában van a húzóerőnek, az elkülönülésnek és a kettős látásmódnak. Eddig a női szubjektum kizárólag heteroszexuális kontextusban merült fel, ami állandó be-skatulyázásának oka volt. És mert ezt a jelenséget még mindig férfi, és nem női kontextusban fogják fel, a heteroszexualitás szubjektuma nem képes ideológiai változásra.

Itt kezdődik Sue-Ellen Case tanulmánya. Azt állítja, hogy „a feminista szubjektumot kutatva, amelynek politikai törekvései vannak, és a nők körén belül, viszont a szexuális megkülönböztetés ideológiáján, eképpen a heteroszexualitás társadalmi intézményén kívül helyezkedik el, ki fog derülni, hogy a leszbikus pár, mint dinamikus pár szerepei, pontosan azt a pregnáns pozíciót kínálják, melyet a fejlődés megkövetel”. A leszbikus bezártsága a *camp*-et adja, ami „a *butch* és *femme* szerepek stílusát, párbeszédét és színrevitelét” jelenti.

Hogy a leszbikus párszerepek tisztán körvonalazhatóak legyenek egy társadalom elméletben, Case bizonyos elvégzendő feladatokra hívja fel a figyelmet:

A leszbikus-feminista szubjektumank elő kell lépnie elzárkózottságából.

Tisztázni kell a butch-femme pozícióra vonatkozó alapvető vitát vagy camp stílust, és ki kell fejleszteni a homoszexuális életstílus szerepeinek megértését, főként történelmi, osztály- és faji vonatkozásaiban.

Végül, a fenti feladatok elvégzése után, a leszbikus párkapcsolat bemutatásának gyakorlata – a színpadon vagy színpadon kívül – felfogható úgy is, mint a feminista szubjektum ideológián belül és kívül állásának ideológiája, mely mikropolitikai szinten saját szerepét és körülményeit meghatározza. Ezen a sémán belül a leszbikus pár együtt foglalja el a szubjektum helyét, mert nem választhatóak el egymástól.

A feminista szubjektum pozíció megteremtésének tervét illetően Sue-Ellen Case véleményét a leszbikus párok történelmi helyzetére alapozza, és kritika alá vonja a feministákat, akik a *butch-femme* szerepeket, a transzvesztitákat és a *camp*-esen öltözködőket „maskarás szubjektummá” vagy „karneválozóvá” degradálják, ám ez a maskarádé *butch-femme* értelmét megfosztja történelmi kontextusától.

A cselekvő szubjektum

SUE-ELLEN CASE teóriájának forrásaként Riviere *Womanliness as a Masquerade* című munkáját nevezi meg, amely szerint – mondja – „a nőiesség minden fajtája álarc csupán, melyet a nők azért öltenek magukra, hogy eltitkolják, hogy apjuk péniszét intellektuális fejlődésük során birtokba vették”. A heteroszexuális nők nem követelik a péniszt nyíltan magukénak, ám túlzottan hangsúlyozzák nőiességüket, szemben a homoszexuális nőkkel, akik – Riviere szerint – ezt nyíltan vállalják, és „arra számítanak, hogy a férfiak beismerik vereségüket”.

Case továbbmegy: szerinte ez a fajta álarcosdi tudatosan beépül a homoszexuális pár-szerepekbe, főként a negyvenes-ötvenes évek mintájára. A férfiszerepet játszó nő, a *butch* nyíltan birtokolja a péniszt, míg a női szerepet játszó nő, a *femme* a nőiesség álarcát ölti magára. A *femme* azzal alapozza meg az álarcosdit, hogy egy másik nő előtt játszik szerepet, „a *butch* pedig az előtt a nő előtt fedi fel péniszét, aki a kiegészítő kasztráció szerepét játssza”.

Bár ez kétségtelenül összhangban van a freudiánus teóriákkal, melyeket a feministák gyakran elutasítanak, Case valójában megfordítja ezeket, és azt mondja, hogy a leszbikus pár férfi és női szerepei inkább a fallikus ökonómiáról, mint a fallikus ökonómiának szólnak. A *butch*-ot és a *femme*-et mindig a péniszre irányuló pózolásnak, szerepnek tartják, nem biológiai meghatározottságnak vagy lényegi póznak. Riviere és (Case szerint követője) Baudrillard nyelvén szólva, a „*butch-femme* szerepek a nő hiperszimulációját nyújtják, ahogy a freudi rendszer és a saját társadalmi szerepét intézményesítő fallokrácia a leszbikusot meghatározzák”.

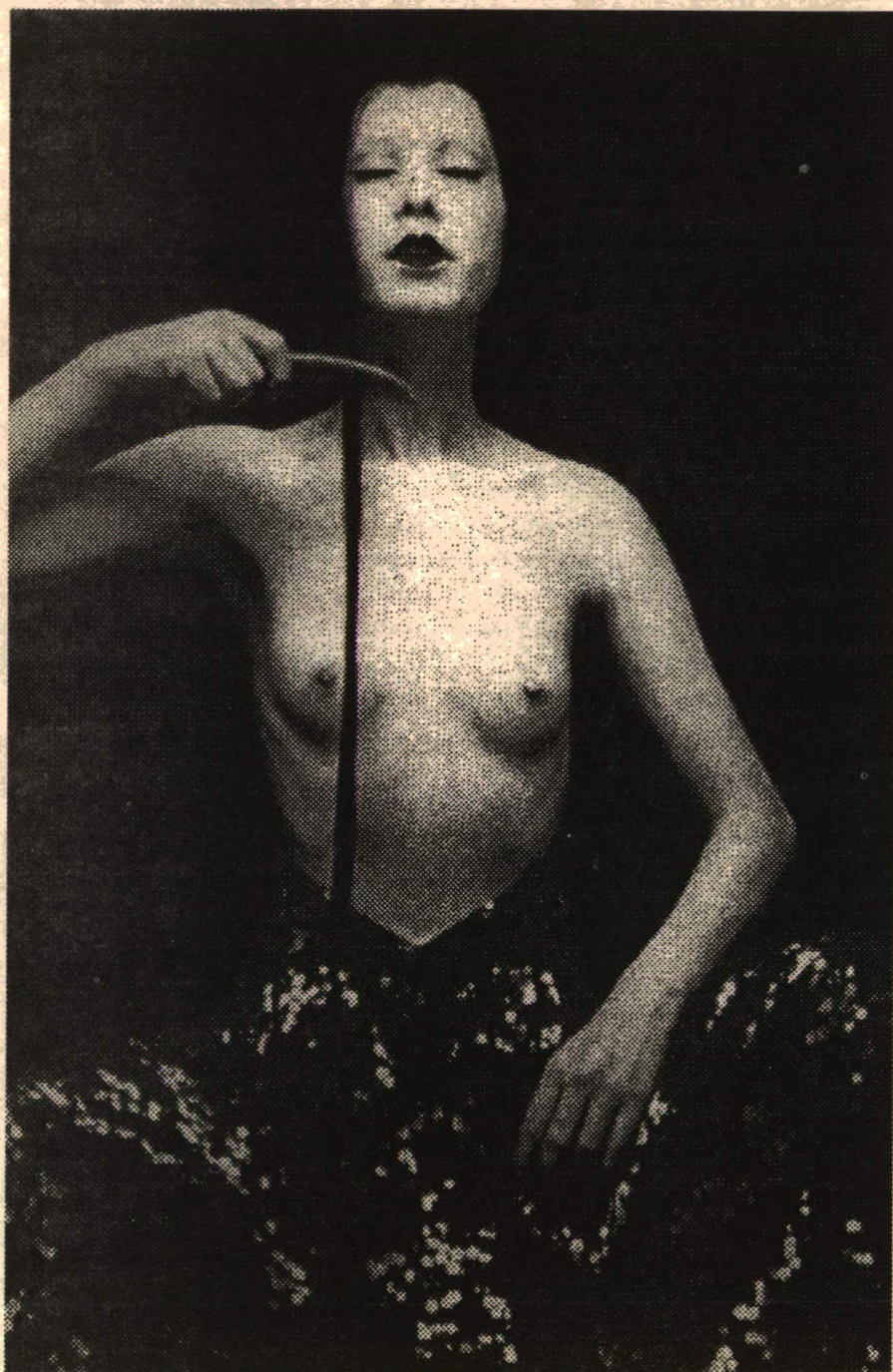
A színház vonatkozásában a szereplőformálás *butch-femme* minősége – a szerepek a szerepekben – „a történelmileg passzív szubjektumnak a cselekvés és az önmeghatározás lehetőségét kölcsönözik”. A leszbikus párkapcsolat dinamikája kétféle azonosulási lehetőséget kínál, míg a heteroszexuális nő számára csak egy van: a jelmez kompenzációja. Ehhez hozzájön még a *camp* segítségével, egy olyan ironia, mely lehetővé teszi, hogy a szerepek „az ideológia határain kívül, a nemi szerepekkel együtt formálódjanak meg, minek következtében úgy tűnik, mintha a leszbikus is az ideológián belül helyezkedne el”.

Case megjegyzi, hogy Peggy Shaw és Lois Weaver, a Split Britches két vezéralakja, a New York-i leszbikus élet közismert leszbikus párja – ez a tény eltörli a különbséget színház és valóság, színész és szereplő között, „mentesíti a darabot mindenféle ontológiától”. A női test, a férfitekintet és a realizmus rendszere csupán szexuális játékok a leszbikus pár számára.

A Split Britchesnek *A szépség és a szörnyeteg* című előadását taglalva Case megállapítja, hogy „elvetik a realizmust, aminek fatális következményei vannak a nőre nézve”. Ezt a nézetet osztja Jill Dolan is, aki szerint „egy jó előadás ... nem viheti túlzásba a leszbikusok radikális elemzését”. Véleményem szerint ellenben a leszbikusok igenis csinálhatnak radikális színházat, méghozzá olyan formában, ahogy nekik tetszik, feltéve, ha ez a forma magában foglalja a leszbikus perspektívát, ahogy kezdetben említettem: elmozdítja „a kategória-rendszer tengelyét”.

Visszatérve a leszbikus szerepek dinamikájára, Sue-Ellen Case arra a következtetésre jut, hogy „a csábítás terében a leszbikus pár saját aktivitása által képes áthaladni a szimbólumok mezején – ahogy Irigaray mondaná – mintha csak lábujjhegyen járna a kétértelműségben, játékosan letelepedve az ironia és szellemesség *camp* birodalmában, távol a biológiai determinizmustól, az elitista esszencializmustól és a heteroszexuális nemi megkülönböztetéstől.”

A Split Britches társulata játékosan elismeri a leszbikus „*camp*-birodalmat”. A *Rouge*-nak adott interjújában Peggy Shaw így vall: „Szívünk legmélyén én vagyok a *butch* és ő (Lois Weaver) a *femme*. És örömet okoz, ha ezt színpadra vihetjük”. Lois Weaver hozzáteszi: „Azért visszük önünknek ezt a részét színpadra, hogy eltúlozzuk, felnagyítsuk, hogy túllépünk a sztereotípiákon, a túlsó oldalra, hogy hirdessük, a heteroszexuálisok arcába vágjuk, érti, mire gondolok? (Nevet) Ez a dolog politikai aspektusa, az esztétikai része azonban az, hogy ezek vagyunk, innen jövünk”.



Hideki Fuji. Fésülködő modell

A nyelv és a „kettős távolság”

A leszbikus pár dinamikája sem a színpadon, sem az életben nem probléma mentes. Gyakran heves támadások céltáblájává válik, mint a múlt maradványa, mint nyers sztereotípiá. Hangsúlyozni szeretném azonban, hogy ennek a dinamikának megvannak a maga kódjai, szimbólumai és jelentései, melyek igencsak különböznek az általuk imitált férfi-nő kapcsolattól. Ám időnként kétségkívül „azzal a veszéllyel fenyegetnek”, jegyzi meg Kate Davy, „hogy inkább elősegítik, mint eltörlik a nemek polarizációját”. Nekem is, miközben ezt írom, rá kell döbennem, mennyire sikamlós az állandó átalakulásban lévő leszbikus esztétika, és milyen fontos, hogy „folyton új pozíciót keressek magamnak”.

Például, idegen nyelven írok, nem azon, melyen először fogalmat alkottam magamnak a valóságról (a görög nyelven). Rájöttem, hogy egyidejűleg kétszeresen eltolt pozícióból, kettős távolságból írok: mint „nem-nő” és mint „idegen”. Hogy ily módon „kijelölöm” a pozíciómat, abból a vágyból fakad, hogy ellenálljak az asszimilálódásnak, és kifejezzem másságomat. Ez természetesen mind a tematikát illetően, mind strukturálisan hatással van munkámra. Írásmódomat legalább két gondolati szint és több stílus keveredése jellemzi.

Ugyanez érvényes azokra az írókra, akik faji vagy osztály-identitásról, netán a leszbikusokról írnak. Jackie Kay például a *Chiaroscuroban* a fekete hagyományokat a Ntozake Shange-féle „vitusverssel” jeleníti meg, ugyanakkor átszővi a darabot a leszbikus esztétikával. Az a kérdés, hogy hogyan ábrázoljuk a leszbikusust a színpadon (leszbikus pár, hermafrodita, angyali, démoni, stb.), számtalan leszbikus szerzőt foglalkoztat. „Hogyan mutassuk be a leszbikus kapcsolat övön aluli részét anélkül, hogy a homofóbia malmára hajtánánk a vizet” – ahogy Tasha Fairbanks drámaíró találóan megfogalmazza.

A szexualitás megjelenítése a színpadon

A szexualitás bármiféle színpadi megjelenítése elkerülhetetlenül felveti a szubjektum-objektum, a színész-néző, valamint a jel-jelentés kérdését. A férfi szemszögéből nézett vágy és hatalom volt mindig is a színház elsőrendű témája, középpontban a férfival és a „nővel” – mint a társadalom termékével. A vágy és a hatalom kérdése sok leszbikus előadást is megihletett, sőt mindennapos viták tárgya.

A leszbikusok nagyon eltérő véleményen vannak a szexualitást és nyilvános megjelenítését illetően. Gyakran kapcsolatban áll ez azzal, ahogyan ők maguk a leszbikusust meghatározzák. A definíció sokuk számukra tiszta és egyértelmű, vagyis az egymás iránti szexuális vágyon alapul. Mások szerint a kérdés sokkal összetettebb ennél. Adrienne Rich, amerikai költő és filozófus a „leszbikus folytonosság” kifejezést használja, amely „a gazdag lelki életre, a férfinem zsarnoksága elleni szövetségre valamint a gyakorlati és kölcsönös politikai támogatásra utal”, és nem feltétlenül foglalja magában a genitális szexuális élményt egy másik nővel.

A leszbikusság e kétféle felfogása számos leszbikus darabban megjelenik. Rich hatását látom a *More*-ban, ahol a két nő kapcsolata sokkal inkább a szereteten, mint a testiségen alapul. Ez persze egyáltalán nem jelenti azt, hogy nincs közöttük

szexuális kapcsolat. „Ne szeretkezzünk többé” – mondja Coquino. „Hülyeség” – válaszolja Mavro. Talán a szeretkezés újradefiniálásáról van szó? Kettejük kapcsolata teljes egészében a közös túlélés biztosítója. Ahogy Mavro mondja: „Nevezheted akár szerelemnek, akár munkának ”

Kapcsolatukban ott a testiség, de nyílt szexuális gesztusok nélkül. Coquino így szól Mavrohoz: – „Érints meg” –, mire Mavro így felel: – „Jó, de én többet akarok”. Ez a párbeszéd azonban nem szexuális aktushoz vezet, ahogy az várható lenne, hanem a két bábunak, *More*-nak a megszületéséhez, akik Mavro és Coquino hívatlan védelmezői lesznek. Mavro saját testét önmagától különállónak tekinti. Amikor deréktól felfelé levetkőzik, meztelen felsőteste nem a férfi vágy célpontját jelenti, hanem a női testet mint a külvilággal szembeni megoldatlan konfliktusok forrását. A test az ellentmondások megjelenítőjévé válik.

A test és a szexualitás szinte teljesen hiányoznak Sarah Dabiels *Neaptide* című darabjából. A hangsúly a harcon van, melyet a leszbikusoknak kell megvívniuk az intézmények ellen. A nők közötti szexuális kapcsolat a cselekmény szerves része, ám a szexuális vágy soha nem jelenik meg a színpadon. Ellenben Jackie Kay *Chiaroscurojában* a szexualitás áll a középpontban, és a szereplők beszélnek is szexről és szerelemről, jóllehet itt sem jelenik meg nyíltan, kivéve egyetlen egyszer, amikor keretként szolgál arra, hogy az egyik szereplőt kirúgják ápolónői állásából.

A *Dressed Suits* másfelől a leszbikus színház egy újabb hagyományát teremti meg, melynek középpontjában a szexuális vágy áll mint a változás fegyvere vagy – ahogy Audrey Lorde írja – „az erotika hatalmának felfedezése életünkben”, amely „erőt adhat ahhoz, hogy alkalmazkodjunk a világban történő változásokhoz ahelyett, hogy ugyanabban az unalmas drámában egyszerűen újraíránk a szerepeket”.

Az *Ithaka* magját alkotó szenvedélyes, ám klausztrófóbiás kapcsolat kétségtelenül a vágy és a hatalom színteréül szolgál. A vágy intenzív és kölcsönös, a hatalom felcserélhető és a leszbikus kapcsolat játékosága és szabadsága a közege, legalábbis a képzeletben és a szexuális tapasztalatban jelenik meg. Ugyanezt láthatjuk a *Dressed Suits*-ban – amint azt Kate Davy is megjegyzi – a szubjektum helyzete folyton változik, és vele együtt az erőviszonyok is szüntelenül eltolódnak. Így van ez a *More*-ban, a *Chiaroscuroban*, a *Neaptide*-ban, mint a *Split Britches* valamennyi produkciójában.

Egészen bizonyos lehetek ezért abban, hogy a leszbikus színházat az interszubjektív kölcsönösség jellemzi, ellenben a heteroszexuális szerzők darabjaiban a leszbikus elkerülhetetlenül az lesz, aki másokat megkíván, de akit nem kívánnak. Kívülről szemlélve a leszbikus „férfi-imitáció, aki a pszichológiai fejlődésben megrekedt, más nők elcsábítója, blaszfémia vagy perverzió, ‘szexuális elsőbbség’, fasisztoid feminista, nyomorult”.

A leszbikus színházban a szubjektum (a vágyakozó) és az objektum (a vágyott) állandó kölcsönhatásának lehetünk tanúi. A két szerep felcserélhető, tetszés szerint játékosan megfordítható, a szexualitás színterén belül és kívül. Ez a kölcsönösség, akár a leszbikus párkapcsolat dinamikájában jelenik meg, akár nem, nemcsak a leszbikusokról kialakult előfeltevéseket kérdőjelezi meg, de a férfi-nő kapcsolat természetének tartott dinamikáját is.

Kate Davy szerint a *Dressed Suits* előadásában a *Split Britches* a nőiség gondos megformálásával a nő jelmezére hívta fel a közönség figyelmét, aláásva a nő fogalmát mint testet. Amikor például Deluxe a *Put the Blame on Me* című dalt énekli, az őt alakító színésznő, Peggy Shaw Deluxot játssza, aki viszont Rita Hayworth-öt játssza,

amint az egy másik szerepet alakít. A Peggy Shaw játékában megmutatkozó distancia bölcs iróniát mutat a női szerepeknek ebben a láncolatában.

Kétneműség és gesztusok

Míg a Split Britches a leszbikus párkapcsolat dinamikáját követi, Monique Wittig és Zande Zeig a kétneműséget keresik, mind gyakorlati, mind elméleti szinten. 1984-ben Zande Zeig turnéra indult Monique Wittig *The Journey* című darabjával, melynek kapcsán a feminista kritika elismerően nyilatkozott a férfi és női gesztusok eredeti kombinációjáról illetve a gesztusok meghaladásáról.

Zeig és Wittig *Dynamics of Language and the Semiotics of Gesture* (A nyelv dinamikája és a gesztusok szemiotikája) címmel kurzust hirdettek meg a New York University-n. „Különböző technikákkal kísérleteztek, amelyek a másik nem gesztusrendszerének megismerését szolgálták”. A hallgatókat arra ösztönözték, hogy találják meg saját megszemélyesítőjüket, aki nem egy elképzelt személy volt, hanem „maga a hallgató mint a másik nem”. Háromféle gesztusrendszert vizsgáltak: a saját nemükét, a másik nemét és egy semlegest, és mindhármát elsajátították.

Zeig később *The Actor as Activator* című cikkében számolt be ezekről a gondolatokról, amelyben a gesztusokat a nők elnyomásának kifejezőeszközének tekinti. „Természetes” gesztusok nincsenek, ám az emberek annyira hozzászoktak ahhoz, hogy férfi vagy női szerepet játszanak, hogy megfeleldenek a nemek társadalmi eredetéről: „A női gesztusok a szolga gesztusai. Ebből következően a férfié az úr gesztusai. Egyik gesztusrendszer sem felel meg egy szabad emberi lényének.”

A gesztusok olyanok, akárcsak a ruha – tetszés szerint felölthetők. Ennélfogva alapvető színházi nyelvként szolgálnak, különösképpen a leszbikus színházban. A leszbikusok társadalmi szerepeikben és színészként is a színpadon arra kényszerülnek, hogy fizikai létüket politikai kontextusba helyezték. Zeig arra a következtetésre jut, hogy „a leszbikus feladata a színész mozgásának és gesztusainak megváltoztatása”, mert „ezen keresztül alapvető befolyást gyakorolhatnak a kortárs színház irányára”.

Constructing the Spectator című cikkében Kate Davy megállapítja, hogy a leszbikus színházat a közönséghez fűződő viszonya is megkülönbözteti a hagyományos színházról. A WOW Café és a Split Britches színházak már a nevükben is a leszbikusságra utalnak, egy olyan nézőhöz szólva, aki kívül esik mind a férfi univerzális, mind a „nő” társadalmilag meghatározott kategóriáján; a *Dressed Suits* a heteroszexuális előadás-modellt ássa alá.

A Split Britches elhatározása, hogy betör a színházak élvonalába ezzel az előadással, a rendezést és a szöveget tekintve is megváltoztatta a darabot. A szerző és az előadók is úgy igyekeztek megcsinálni az előadást, hogy az a fennálló kultúra értelmezési kísérleteit meghiúsítsa. Ezt azonban nem sikerült maradéktalanul megvalósítaniuk. Az Ann Arbor University hagyományos környezetében „egyszerűen kicsorbult a darab fennálló ideológiával szembeni éle”.

Kate Davy szerint azonban nem elegendő a fennálló értelmezéseket támadni: sokkal lényegesebb, hogy egy előadás értelmezésének működési elvét kérdésessé tegyék. És mivel „általánosan elfogadott, hogy a megjelenítés a nemek különbözőségén alapul, és mert az a társadalmi és kulturális intézmény, ahol ez a különbözőség

megnyilvánul, a heteroszexualitás, szükségesnek látszik eltörölni a heteroszexuális modellt a megjelenítésből ahhoz, hogy bármilyen alapvető változást elérhessünk”.

Körkörös dilemma

HOGYAN töröljük hát el a heteroszexuális modellt a megjelenítésből? Maradjunk a periférián, vagy hatoljunk a fennálló kultúra és színház szívébe? Hogyan hatolhatunk a szívébe, ha az erő, mely mozgatja, centrifugális? És hogyan kerülhetjük el a kívülrekedést, ha megmaradunk a gettóban, ha elutasítjuk a különböző kontextusok, a magas minőségi színvonal és a kritikai igény kihívását a szórakoztatással szemben? Elszigetelődés és beábozódás, vagy rejtjelezés, alárendelés és kisajátítás?

Akárhogy is, a kockázatvállalás szükségesnek látszik, ha a leszbikus színház „meg akarja változtatni azt a textuális valóságot, amelyben benne foglaltatik”, ha valóban be akar lépni a világ tudatába és alapvetően meg akarja változtatni. Egy olyan színház megteremtése, amely minden kétséget kizáróan és nem az önigazolás kényszeréből leszbikus, lehetőséget kínál a kisajátítás elkerülésére, ha a középpontot célozzuk meg. Egyelőre az a feladatunk, hogy a bábót egy kihívó, ambiciózus, izgalmas színház laboratóriumává változtassuk.

Mely alkotórészekből tevődne tehát össze a leszbikus színház esztétikája? Úgy tűnik, a következőkből:

a szabadság-korlátozás dinamikából, a szerepjátésszással vagy anélkül, de mindenképpen az interszjektív kölcsönösség alapján;

„distanciát” teremtve szerep és „valóságos lét”, „nő” és „férfi” mint társadalmi termék valamint hímnemű és nőnemű biológiai kategóriái, a butch, a femme meg a kétneműség között.

A színházat teremtő leszbikusok társadalmi-kulturális helyének megtalálása hatással lesz az irányára, tekintettel az általuk felölelt nem-leszbikus színházi hagyományokra és a lesbikusság azon aspektusaira, melyeket megalapoznak.

Míg a leszbikus színház általában csaknem valamennyi ismert műfajt felhasználja – a *Neaptide* társadalmi realizmusától a *Ciaroscuro* ritusversén keresztül az *Ithaka* és a *More* tragikomédiájáig – és megkérdőjelez, sőt újakat teremt (mint a *dyke noir*-t a *Dressed Suits*-ban), a tragédia hiányzik. Mi lehet ennek az oka?

A leszbikusok nem szívesen nyúlnak a tragédiához, részben amiatt a belülről fakadó késztetés miatt, hogy pozitív képeket teremtsenek, részben pedig azért, mert a lesbikust hagyományosan tragikus hősnőként ábrázolják, aki vagy megőrül, vagy az öngyilkosságba menekül, vagy végképp visszavonul. A leszbikus szerzők reakciója vagy az volt, hogy elvetették a tragédiát, vagy komédiává formálták át, ahogy Tasha Fairbanks megállapítja: „darabjaimban a hatalmasok bukása általában nevetséges és patetikus”.

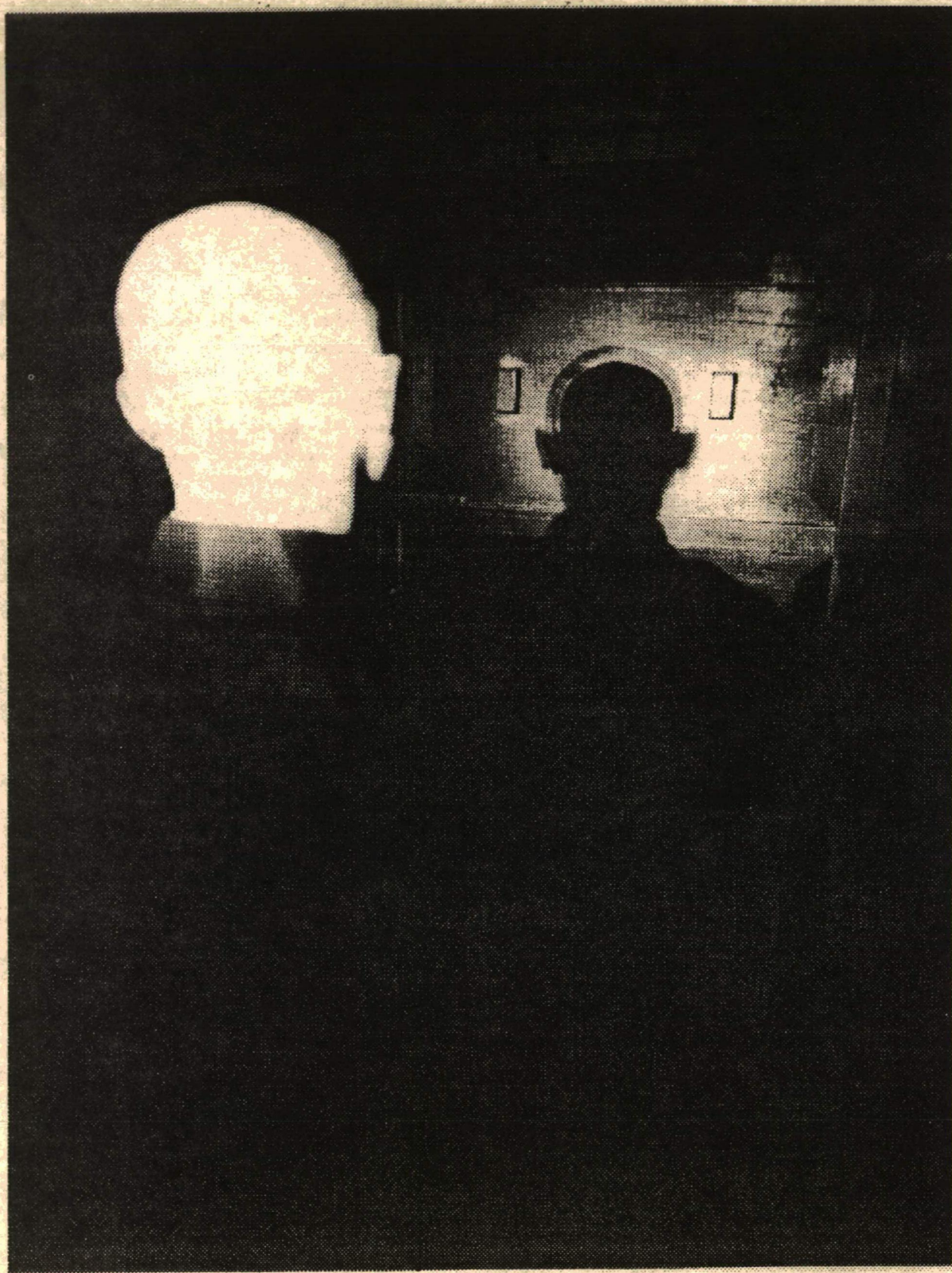
De vajon csak a hatalmasok buknak el? És csak az ő bukásuk tragikus? És miért küszöböljük ki a tragédia tagadhatatlan erejét? Mi lenne, ha újra felfedeznénk? Mi lenne, ha a hatalmasok helyett „olyan emberekről lenne szó, mint mi”? Ha újra definiálnánk „a konfliktust és a feloldódást” valamint bukást úgy, hogy a saját valóságunkat magába foglalja? Ha a katarzis sokkal inkább az ellenállást, mint a *status quo* elfogadását segítené elő? Mi lenne, ha a tragikum eszközét különválaszta-

nánk a szubjektivitástól és attól a képességtől, hogy megváltoztassuk saját valóságunkat?

A színházban a tragédia a kínok kínját jelenti. Vajon a kínok kínja maga az eksztázis? A szélsőséges ellentétek, természetes, elkerülhetetlen szintézisek? Talán ebben rejlik a közönség tragédia iránti kiolthatatlan lelkesedése, hiszen a kínok kínja tudatosítja bennünk az ellentétének lehetőségét, azaz az eksztázist. Ha ezt tapasztaljuk, úgy érezhetjük, élünk. És egy olyan társadalomban és korban, amelyben élünk, az élő halottak sokkal gyakoribbak mint az élők, az emberek jeleket vésnek, hogy emlékeztessék magukat arra, hogy létük talán értelemmel bír, hogy van lehetőség az élet közvetlen megtapasztalására. Azt gondolom, hogy ebben rejlik a katarzisnak mint ellenállásnak az ereje.

Minket, leszbikusokat gyakran a társadalom kollektív árnyékának, legszönyorosabb rémálmának tekintenek. Feje tetejére állítva ezt az elképzelést, a színpadon és az életben egyaránt, megmentvén a béklyók nélküli „rossz” szabadságát, mégis javunkra fordíthatjuk. Reakcióink a kívülről ránk kényszerített sztereotípiákkal szemben azonban gyakran a cenzúra, öncenzúra legveszélyesebb formáját ölti. Ellen kell állnunk a külvilág hamis és megsemmisítő képeinek és a belülről ránk erőszakolt, a valóságnak nem megfelelő elvárásoknak is, ha egy olyan leszbikus színházat szeretnénk teremteni, amely túllép saját specifikus jegyein, és az egyetemest célozza meg.

Nina Rapi drámaíró és
műfordító.
Színdarabjai:
Ithaka, In: SEVEN PLAYS BY
WOMEN 1991
Critical Moments, trilógia
1990
Johnny Is Dead 1991
Dreamhouse 1991
Dance of Guns 1992
Dangerous Oasis 1993



Ikko Narahara. Zen

GODHEAD-DEATHHEAD

*Godhead turns Deathhead
Three in One, One in Three
The crutch of Christianity
(COIL)*

Edmund White

PALACE DAYS

– részletek –

MIELŐTT Ned elutazott volna Bostonba, hogy meglátogassa a szüleit, így szólt Markhoz: „Remélem, nem követek el hibát. Még soha nem hagytalak magadra. Peters, el fogsz hagyni, ugye? Tudom, hogy elhagysz, hisz már unsz engem.” Mark még aznap éjszaka farmert húzott, és portyára indult azon a Piazzetta és Harry’s között húzódó sötét útszakaszon, amelyről a Lagunán át a San Giorgio Maggiore kivilágított homlokzatára lehet látni. Egy férfit pillantott meg, aki káprázatos mosollyal az arcán hajolt a korlát fölé. Mark megszólította.

„Te egészen biztosan amerikai vagy.” – válaszolta a férfi.

„Honnan tudod?”

„Egyszerűen lerí rólad – olyan kedvesen.”

„Tulajdonképpen amerikai vagyok,” – felelte Mark megsemmisülten – „de Párizsban élek. Most néhány barátommal együtt egy egészen különleges palotában vagyok, ahol Henry James és John Singer Sargent lakott – igazi amerikai hely. Akarod látni?”

Lépteik alatt visszhangzott az utca, ahogy elhaladtak a város legcsúnyább temploma, a San Moise mellett. „Tulajdonképpen ki volt Szent Mózes?” – kérdezte Mark.

Új barátja Hajo néven mutatkozott be, és azt mondta, német. Megemlítette, hogy a válsághelyzet miatt nagyon óvatos lett, és Mark, aki afféle meleg vezérnek állította be magát, azt hazudta, hogy ő is régóta körültekintő. Marknak állandóan kövérsége járt a fejében, és azon morfondírozott, hogy a szőke, karcsú, kasmír blézeres Hajonak semmi oka nincs rá, hogy megkíváncsi legyen egy olyan fickóra, mint ő. Persze be kellett ismernie, hogy ugyanitt az előző éjszaka felszedett egy helyes spanyol srácot.

Világosságot gyűjtöttek az udvaron, elsétáltak az elhagyatott *feltre* mellett (a gondola teteje, amit esős időben felhúznak), és a külső kőlépcsőn indultak felfelé a *piano nobile*-ba, onnan a belső lépcsőn az emeletre, ahol Joshua lakott. Bezárták a könyvtár festett faajtáját, és keverték egy italt maguknak. A rádióban valami régi vonós concerto ment, és valahányszor elhaladt egy *vaporetto*, hallani lehetett, amint a zsilipkapu lépcsőjének verődnek a hullámok odalent.

Alighogy Mark Hajo egészségére emelte a poharát, a tudomány Petrarca meg Aretino kötetet tartó múzsáinak művi paradicsoma alatt, Hajo a kőpadlóra tette sajátját, és megcsókolta. Mark arra gondolt, vajon be lehet-e csípni úgy, ha más szájából issza a whiskyt, aztán az jutott eszébe, hogy életében vajon hányszor fogja még egy vonzó ismeretlen így megcsókolni, igazi szenvedéllyel, aztán az, hogy meddig élhet még, és hogy miért pont őt választotta ez a fickó. Még az is megfordult a fejében, hogy Hajo egy gigolo, akit Joshua bérelt fel, hogy felvidítsa.

Az ágyban megpróbálták élve felfalni egymást, annyira ki voltak éhezve a szerelemre. Közelről Mark felfedezte, hogy Hajo maga is negyven körül jár, és ez megnyugtatta. Mindenki úgy gondolta, hogy csak a fiatal fiúkra utazik, de csak véletlenül alakult mindig így. A kölykök elérhetőek voltak, alkalmazkodók, mindig készek arra, hogy fogják a cókókjukat és eltűnjenek. Egy magakorabeli felnőtt magával hozta az összes barátját, szokását, gátlásait.

Úgy tűnt, Hajonak tetszik Mark teste. Másnap Mark megmutatta Hajonak kedvenc velencei festményeit. Noha összevissza keverte a neveket és a századokat, Hajo elnevezte „Mackó Professzor”-nak.

Mark megsértődött: „Nem úgy hangzik ez, mint Jerry Lewis, a Dilis Professzor?”

„Nem, Mark. Te olyan művelt vagy, a tested pedig... úgy nézel ki, mint egy szertetreméltó mackó, vagyis Mackó Professzor, de a professzor talán jobban cseng németül.”

„Talán. Amerikában senki sem akar professzor lenni.”

Amíg Ned a fiatalságot adta vissza Marknak, a régi charlottesville-i napok boldosságával és édességével, addig Hajo a középkorúságot jelentette, de nem az angol kifejezésben rejlő komorságot, hanem a francia szóban megbújó érettséget, un *homme d'un certain âge*.

Hajo egy sarokszobában lakott a Gritti palotában, amit „az Elizabeth Tailor lakosztálynak” hívtak, mert egyszer, évekkel ezelőtt a színésznő Richard Burtonnel ott töltötte az éjszakát. Mint a legtöbb német, ő is folyékonyan beszélt angolul, de kiválóan tudott franciául és olaszul is. Izléseken öltözködött, nem azokat a sötét öltönyöket hordta, amiket a franciák kedveltek, mondván, hogy a józanság diszkrét, a diszkréción pedig elegáns. Világos Armani zakót viselt farmerrel, régimódi selyem nyakkendőt egyedi inggel, hosszú szárú bakancsot, amely olyan rafináltan volt befűzve, hogy már-már perverzióknak számított. Dandy léte meggyőzően ellenállt a kísértésnek, hogy ruhákról beszéljen, sőt elpirult, amikor Mark betört a hálószobájába, és meglepítésében felkiáltott.

Hosszú éveken keresztül Mark tervezte meg az estét, rendelte az ételt, fizette a számlákat, gyűjtötte a cigarettákat, érdeklődött, most azonban úgy érezte, sokkal több figyelemmel halmozák el, mint amennyit ő valaha is bárkinek szentelt. Hajo kitüntető érdeklődése Joshuát is azonnal levette a lábáról.

Hajo producer volt, a fesztiválra érkezett Velencébe. Míg mások a Lidon, az Excelsiorban vettek ki szobát, a vetítések és a buli tőszomszédságában, Hajo jobban szeretett távolabb, a városban lakni.

Minél közelebb került Hajohoz, annál bonyolultabbanak találta, így letett róla, hogy szóba hozza új barátját az otthoniak előtt. Nem mintha Hajo belső konfliktusokkal küszködött volna. Egy darabból volt kifaragva, ám furcsa, új kontúrokkal. Szocialistának vallotta magát, ugyanakkor előkelő társadalmi ranggal büszkélkedhetett. Politikai álláspontját 1968-ból merítette, abból az évből, melyet egy amerikai aligha szemelhetett volna ki erre a célra, ám nyomot hagyott minden európain, aki abban az időben volt fiatal, miközben a világi dolgok iránti érdeklődését, mely egyre kevésbé hagyta nyugodni, úgy próbálta megfékezni, mint a kábítószer veszélyes, ám izgalmas élvezetét. Az újságokban gyakran felbukkant a képe, egy ifjú sztárjelölt mellett, vagy egy herceg oldalán lehetett látni sielés közben, mégis folyton azt hangoztatta, hogy Gstaadban inkább korán ágybábújik és olvas, vagy helikopterrel száll a vadcsapások fölé (‘Így megnézheted a lefelé ereszkedő vadállatokat, a szokásos Muffies és Babs helyett’).

Mark ráébredt, hogy Hajo voltaképpen olyan, akárcsak az európai mozi biznysz. Februárban, a csikorgó hidegben a Berliini Filmfesztivált előzőnlötték a mosdatlan, hosszú hajú, ötvenes hippik, akik azért törtek át a havon, hogy balos, leszbikus nézeteiket rákényszerítsék a filmekre, májusban pedig ott volt a Cannes-i Fesztivál az erminbe öltözött sztárokkal, a Mercédesekben várakozó sofőrökkel, a napozó szépségekkel, akik bikini bemutatót tartottak a fényképeszeknek a tengerparton. Hajo maga az ellentmondások megtestesülése volt úgy, hogy nem remélt kedvességet és gyengédséget talált a nemzetközi hoszteszeknél, és csillogást az ex-maoistáknál, akik forradalmi politikában utaztak sörért és keserűségért. Úgy tűnt, Hajo mindenkit kedvel. Amint Mark megemlített egy nevet, széles mosoly ült ki az arcára: „Ő fergeteges! Fantasztikus nő!” vagy „Hát nem megnyerő egy alak? Mondd meg neki, hogy üdvözlöm!”

Párizsi barátai között Mark megszokta, hogy állandóan zsörtölődjék, Hajo mellett azonban minden remek volt. Imádta a filmeket, csaknem minden új politikai és művészeti fejlemény érdekelte, eszébe sem jutott, hogy kisvártatva elrepüljön Marseilles-be egy új balett előadásra vagy egy divatbemutatóra Milánóba. Évek óta bérelt egy házat East Hamptonban, és azzal büszkélkedett, milyen sokat tud Amerikáról. Egyetlen nagyzoalási hóbortja az volt, hogy megjátszotta, már órák óta próbál elérni valakit telefonon. Amikor a hívott fél felvette a kagylót, ha az első próbálkozásra is, Hajo megkönnyebbülten felkiáltott: „Végre!”

A régi filmek Amerikáját is szerette – a westernfilmeket, Liza Minelli musicaljeit, az ötvenes évek burleszkjeit, Hitchcock filmjeit – de meg volt győződve róla, hogy a legújabb, szuperköltsgvetéssel készült gyerekes, tudományos-fantasztikus fércfilmek az egész filmszakmára nézve veszélyt jelentenek. Egy cowboy képét látva előfordult, hogy könnyek szöktek a szemébe, máskor egészen nyogodtan csak annyit mondott: „Szerencsés vagy, hogy Európában élsz, Mark. Amerikában az élet elviselhetetlen. A ruhák, a bűnözés de főként az étel.”

Szemben Mark párizsi ismerőseivel, akik utálták, amit csináltak, Hajo szerette a munkáját. Mint egy amerikai, úgy zsémbelt, hogy mennyit dolgozik, még az órák hosszát és a munkával járó fáradságot is felnagyította. Sőt teljesen alaptalanul úgy vélte, a tétlen Mark kimerítő erőfeszítéseket tesz munkája érdekében. („Szegény Mark, minden percedet a velencei turista allűrök tanulmányozásának szenteled – jól mondom: *allűr*?”) Marknak azonban úgy tűnt, Hajo munkája semmiben sem különbözik az övétől, vagyis lányokkal csókolózni és szalagokat átvágni, egyszóval „reprezentálni”.

Szemben az amerikai üzletemberekkel, Hajo nagyra becsülte a művészetet. Berlinben kövér hölgyekkel együtt öltött sárcipőt a zord, modern operában, hogy meghallgassa a *Lulu* fülsértő taktusait. Grünwaldi háza falát a legújabb német expresszionista festmények borították, sőt egyszer, a pillanat hevében felkérték, öntözze szét egy vadnyúl véré egy lábatlan, darabokra szabdalt Steinway-en, és az egyik éjszaka büntudattal a hangjában vallotta meg Marknak az ágyban, hogy olyan elfoglalt volt azon a héten, hogy egy házinyúl véréet locsolta szét, amit a hentesnél vett („Könyörgöm, ne áruld el senkinek – már a címe is Vadnyúl!”). Mark megtudta, hogy Hajo egészen a múlt júniusig hűséges volt előző szeretőjéhez, amikor az egy „hamis” osztrák báró kedvéért elhagyta („Ausztriában tiltja a törvény a nemesi címek használatát, pénzbírságra ítélnének, ha ráíratod a névjegykártyádra, hogy báró.”)

*

A SZERELEM villámcsapásként érte Markot. Órákig válogatta a képeslapokat, és hatot-hetet is elküldött egy nap Berlinbe. Vásárolt egy könyvet Németország történetéről, és addig olvasgatta, míg teljesen össze nem zavarodott. Egész nap a konditermével szomszédos német nyelvű könyvesbolt mellett lófrált, és már azon morfondírozott, hogy vesz egy franciák számára készült német kezdő nyelvtankönyvet, mire végre észhez tért. Fogykúrába kezdett és rendszeresen tornázott, hogy három hét múlva, első berlini látogatásán meglepje Hajot.

Még soha nem volt hű senkihez. Valójában mindig ellenezte a hűséget, barbár szokásnak tartotta, mely csak a nők körülmetéléséhez fogható. Most megváltozott a véleménye, hiszen minden energiáját és vágyát egy személyre összpontosíthatta, ahogyan Hajo szerelmének is ő volt a kizárólagos tárgya. Kevésbé rettegett vetélytársak felbukkanásától, mint azelőtt. Olyannyira megbízott Hajóban, hogy már-már hihetetlennek tűnt, hogy valaha is megbízott másban.

Amikor az erre az alkalomra vásárolt új ruhában, kezében a Hermès-féle disznóbőr táskával és Jean-Michel Frank képeskönyvével – Frank volt Hajo kedvenc tervezője – megérkezett Berlinbe, Hajo szájon csókolta, és sietősen a várakozó kocsihoz vezette. Együtt ültek, Hajo állandóan félbeszakította a mondatot, hátrahúzódt, hogy személyre vehesse Markot, és megjegyezze: „Milyen jó, hogy itt vagy!”

Mark annyira szerelmes volt, hogy nem volt erekcioja. Két napig szenvedett az impotenciától, míg elvörösödött arccal kifakadt: „Nem vagyok mindig ilyen tehetőtelen, csak azért van, mert te olyan fantasztikus vagy, és...”

„De Mark,” – felelte Hajo – „én észre sem vettem. Ne légy olyan komplikált, Mackó Professzor.”

Az ágyban Hajo gyerekesen karcsú volt és sima. Alvás közben fejét Mark mellén tartotta, de nyilvános helyeken a főpincérekkel, a jegyszedőkkel, a taxisofőrökkel megjátszott komolysággal bánt kétsoros gombolású zakójában, túlméretezett ballonkabátjában, magas szárú bakancsában. Az ágyban arca megenyhült, álmosan odasimult Markhoz, de kint a feszültségteli, hitvány, modern Ku'dammon sápadtnak, fáradtnak és eltökéltnak látszott.

Úgy tűnt, tetszik neki Mark ereje, robosztus alakja, ahogy a fiúgyereknek tetszik az apja, de a vacsoránál a Paris bárban maga is atyáskodóvá vált, tanácsokkal látta el Markot a megbiztosítástól kezdve a fogykúráig. „Ne egyél sertéshúst estére!” – jelentette ki megbotránkozva. – „Már ebédre sem ajánlatos, de éjszakára semmiképpen. Ilyen erővel akár *kolbászt* is ehetnél!”

Mint a színház és a mozi világában oly sokan, Hajo is babonás volt az ételekkel kapcsolatban. Evés közben még vizet sem volt hajlandó inni, mert attól tartott, hogy a folyadék felhigítja az emésztő nedveit. Délig csak gyümölcsöt evett, hat után kizárólag zöldséget, de a kettőt soha sem együtt. Ám egy hónap múlva átváltott a sajtra, a krumplira és a spenótra. Megfázásra homeopátiás szereket és egy *salvia* nevű orvosságot szedett, sőt azzal dicsekedett, hogy negyven év alatt egyszer sem kapott penicilint.

Leginkább az lepte meg Markot, hogy Hajo milyen keveset tud a homoszexuális életéről. Évekig együtt élt egy nővel, aztán tíz évig egy férfival, és ez alatt az idő alatt csak kétszer volt meleg bárban és egyszer szaunában. Egyetlen barátja sem volt homokos, jóllehet minden jóbarátja tudta róla, hogy „homoszexuális”. A szót, hogy homoszexuális, a legcsekélyebb mellékes tartalom, leereszkedés vagy zavar nélkül ejtették ki.

„Ilyen az én szerencsém,” – mondta Mark – „pont egy olyan berlinit fogok ki, aki nem iszik sört, nem eszik kolbászt, még soha sem volt kabaréban, és nem hord *garter beltet*.”

Hajonak a háza volt a hobbija. Ezerkilencszázhuszas és harmincas francia bútorkkal és nyolcvanas évekbeli német festményekkel zsúfolta tele. Egy török nő járt takarítani hetente kétszer, de úgy ragyogott minden, hogy nem sok tennivalója akadt, csak Hajo ingeit kellett kivasalnia (Hajo elküldte, vegyen leckét vasalásból egy barátja bejárónőjével, egy spanyol nővel együtt, aki valamikor a bécsi spanyol nagykövet szolgálatában állt).

Markban a ház a selyem és a szögesdrót érzését keltette – a selymet a fakó Kilimek, a lecsiszolt körtefa és a halovány kárpit, a szögesdrótot a brutális festmények, a megégett, gyötrődő emberalakok, az elhagyott Ikarusz-szárny és az odafirkantott szavak jelentették. A rideg téli fény ködbe vonta a növényeket, melyek olyan zsúfoltan sorakoztak a télikertben, akárcsak a földalattira várakozó emberek. A méregdrága kazán hangtalanul égett.

Háza iránt érzett büszkeségből Hajo az érdekes, bohém filmeseket kedvelte, akik el voltak kötelezve Reagan, a nukleáris fegyverek és a közép-amerikai beavatkozás ellen, mindezt Mark furcsa politikai elutasításnak vélte. Még az anyjától tanulta, hogy vallásról és politikáról soha ne beszéljen, amiből Hajo „Zöldjei” arra a következtetésre jutottak, hogy Mark hozzájuk hasonlóan környezetvédő és halos.

Hajnal kettőkor vagy háromkor, amikor a részeg vendégek elindultak a sötét, csendes külvárosok felé, Hajo kitárta a francia ablakokat a hideg éjszakai levegő előtt, kiürítették a hamutartókat, beindították a mosogatógépet, és hirtelen, mint a madarak éneke, melyet a tavasz visszahoz a kertbe, helyreállt a nyugalomuk, „Helló” – mondta ilyenkor Mark.

„Helló” – válaszolta Hajo, ahogy visszatért kapcsolatuk bensőségessége. A hirtelen zaj és nevetés ellenére, ami ezekkel az estékkel járt, Hajo magányosnak tűnt, aki jobban szeret esténként a filmvilág híreiről olvasgatni, Puiforcat ezüstneműjét tisztogatni, vetítés előtt álló filmek videóját nézni, vagy a *Wolkenkratzer* művészeti magazin hasábjain között reprodukciókat nézegetni.

Az ágyban szenvedélyesek voltak, de elővigyázatosak – vadul csókolóztak, ám óvakodtak azoktól a nedvektől, melyek valaha az élet forrását jelentették, ám mostanára egy végzetes fertőzéstől kiszáradtak. Mark álmaiban Berlin Kelet-Németország szürke ellenségességétől körülvett csillogása és szabadossága lett veszélyeztetett, karanténba zárt boldogságuk emblémája.

Látogatása legutolsó estéjén Mark álmosan elnyújtózott, és azt mondta: „Előtted soha nem voltam hűséges senkihez.”

„Senkihez?”

„És nagyon élvezem a hűséget!” Belemosolygott a sötétbe. „Volt egy spanyol kölyök is, akivel Velencében találkoztam, éppen azelőtt, hogy... hmm... írt nekem a kölyök, de én túlságosan büszke voltam ahhoz, hogy válaszoljak neki, és megmondtam, hogy kitarok egy berlini fickó mellett, és ...” mormolta a mellette lévő párna lélegzetvisszafojtott csendjébe. „Még soha nem égettem fel hidat a hátam mögött, vagy utasítottam vissza a szex legcsekélyebb lehetőségét, olyan furcsa ez nekem...”

Hajo nem válaszolt.

Végül Mark kérdezte meg: „Valami baj van?”

„Úgy érted, hogy most, a pestis idején te nem is válogatod meg, hogy kivel szeretkezel?”

„Amióta veled találkoztam, senkivel.”

„És előtte? Párizsban és Velencében?”

Most Markon volt a hallgatás sora. Hajo kiment a konyhába. Öt perc múlva jött vissza, kezében egy pohárral, mely a nyári országút illatára emlékeztetett.

„Mit iszol?”

„Kamillateát. Mark, te hazudtál nekem. Azt mondtad, hogy meleg vezér voltál. Azt mondtad, már régóta vigyázol az egészségedre. Most már értem, egy spanyollal voltál aznap éjjel, mielőtt találkoztunk – ezért volt a mellbimbód olyan érzékeny, de ki tudja.”

Marknak úgy tűnt, hogy az „egészség” új szó a féltékenységre.

Hajo egyre több óvintézkedést tett, amikor szeretkeztek. Amikor Mark összehasonlította szeretkezéseiket saját hetvenes évekbeli szeretkezéseivel (bórszíjakban öntudatlanságba zuhantan, az elsülések szagával combja ondóban úszott), be kellett vallania magának, milyen szelíd pornó jelenet lenne az ő szeretkezésükből. Mégsem vágyott már arra, hogy szexsztár legyen, sőt megdöbbenést színlelt, amikor olyan dolgokról hallott, amiket ő annak idején legalább hetente egyszer megtett. Hajoval úgy érezte magát, mint egy karmester, aki keze egyetlen mozdulatával felébreszti a fúvósok harsogását, és egy szemhunyással csendre inti a vonósokat. De abban a pillanatban vége volt: Hajo nem kért többé a nedveikből, kiszaladt, hogy lemossa egy speciális sebészeti szappannal. Ebédnél nem volt hajlandó Mark kanalából megkóstolni az ételt, elhúzódt az ajkai érintése elől, mintha Mark jégből lett volna, mely éget.

Ha Mark be is látta, hogy Hajo elővigyázatossága teljesen jogos, bántotta, hogy olyasvalakihez hűséges, aki megcsókolni sem meri.

*

AKKOR tavasszal minden hónapban egy hetet töltöttek együtt. Hajo két berlini barátja is megbetegedett, az egyik tüdőgyulladást kapott, a másik agyvelőgyulladást. Mark amerikai barátai egymás után haltak meg, és az ő kilátásai sem sok jóval kecsegtettek. Amikor egy hétre hazautazott New Yorkba, nem volt hol laknia, mert kiadta a lakását. Joshuánál szállt meg. Jól érezték magukat, de Marknak rá kellett döbbennie, hogy nem tud lépést tartani az otthoniakkal, és a barátai sem számítanak már rá. Persze örömmel látták, és jóformán azonnal helyet szorítottak neki, ám minthogy elment Amerikából, nem számított többé szövetségesnek, ottaninak, sőt egyáltalán nem számított.

Az utcákon kevesebb homoszexuálist lehetett látni, de lehet, hogy csak kevésbé voltak feltűnőek. Leborotválták a bajuszukat, meghíztak, és visszánövesztették a fülukekre a hajukat. Az Upper West Side-on nyílt tíz új nyenc-üzlet, két homokos bár pedig bezárt. Fialat, hangos, gazdag és magabiztos heteroszexuálisok özönlöttek el a Central Park nyugati részét, téli nap barnította bőrük felett rikító lábmelegítőt és rózsaszínű tormanadrágot viseltek.

George Balanchine meghalt, ám társulata ugyanolyan tökéletesen adta elő balettjeit, mint azelőtt, de most, hogy Mark tudta, nem lesz több új előadás, minden

előadás egy *patrimoine*, egy örökség részének tűnt számára – *patrimoine*, ahogy a franciák mondják: szomorú, fellengzős szó. A hattyúk mind ismerték Mr B-t, még a fiatalok is, öreg kezével magasabbra emelte lábakat, vagy szelíd ellipszisbe hajlította a nyújtott karok által formált merev kört. Hamarosan új csapatok jönnek majd, tizenhétévesek, a régi fegyelem és pontosság fellazul, feledésbe merül. Most, hogy Párizsban élt, Mark nem hitt többé a haladásban. A Les Halles-i új épületek játékos tákolmányyszerűségét látva, örömmel töltötte el a gondolat, hogy Párizs még jobb korokban épült.

Párizsban sem érezte magát otthon. Alig értette a taxisofőr dünnyögős, montmartre-i szlengjét. A dollár napról napra esett, és Marknak már amúgy sem volt túl sok pénze. Neddel rászoktak arra, hogy maguk vasalják az ingeiket, kiárusításokról öltözködjének, nem jártak étterembe, tengerentúli hívásaikat néhány percre korlátozták.

Mindketten várták a halált. „Remélem, én leszek az első.” – mondta Ned – „Még van egy kis elintéznivalóm, mielőtt beadom a kulcsot.” Mark övsömört kapott. A solar plexusát borító foltok láttán pánikba esett. „Édes jó Istenem! Még nem akarok meghalni.” – kiáltotta bele a tükörbe. Még azon a héten, amikor az orvos megmondta, mi a baja, olvasta valahol, hogy az övsömör ötven év alatt megbízható „nyomjelző betegség”, a vésszesen legyengült immunrendszer biztos jele. A betegség miatt Mark reggeltől estig aludt. Úgy érezte, agyonnyomják a nehéz, nyirkos paplanok. A tévénézés volt az egyetlen szórakozása, de az idegen nyelv idegesíttette. Még a gondolatát sem álhatta, hogy idegen országban legyen beteg.

Felgyógyult. Májusban elutazott Hajóhoz Berlinbe, és együtt mentek el a kórházba vérvizsgálatra. Hajo nem tárgtott, jóllehet Mark figyelmeztette: „Úgyis tudod, mi lesz a vége. Te negatív leszel, én pozitív, és szakítunk. Ilyen egyszerű az egész.” Hajo biztos volt benne, hogy mindketten negatívak lesznek.

Akkoriban a vérmintát még Amerikába küldték elemzésre. Egy hónapot kellett várniuk az eredményre. Az orvos különböző szereket adott nekik, és egy multitesztet is elvégzett rajtuk: nyolc különféle kórokozóval oltotta be őket. Azon az elven működött, hogy ép immunrendszerrel valamennyire, de legalább ötre vagy hatra ellenállást kell kifejtenie a szervezetnek. Markon csak két piros folt jelent meg, Hajon mind a nyolc.

Az orvos nem volt hajlandó telefonon kiadni az eredményt, ragaszkodott a személyes találkozáshoz. Az utazás épp kapóra jött, mert Hajoval elhatározták, hogy egy hétre feltétlenül kiruccannak Bécsbe, mivel még egyikük sem járt Ausztriában.

Közben Mark ritkán gondolt a betegségre. Mintha mindez csak elegancia kérdése lenne, elhatározta, hogy bátran fog viselkedni, nem fog panaszkodni vagy szenvedni. Nagyon bátor lesz, akármilyen történik. Végül is afféle homokos vezér, akinek példát kell mutatnia. Virginiai felmenői is bátrak voltak. Egyébként sem ragaszkodott fogalkorömmel az élethez. Az élet szórakozás volt, de nem félt megválni tőle. Persze fogalma sem volt, hogyan fog viselkedni, ha a hosszú, fájdalmas valóság megviseli, lehet, hogy akkor elveszíti majd a bátorságát.

Könyörgött Nednek, legyen elővigyázatosabb.

*

MEGBESZÉLTÉK, ha megbetegszenek, Indiába utaznak, és a Gangesz partján öngyilkosok lesznek. Ned ötlete volt: „Soha nem jártunk még Indiában, jó kaland lenne. Valami egészen szokatlant kellene tennünk. Egyébként ott mindent tudnak a halálról, és ismerik a hamvasztás összes csínját-bínját – ez a specialitásuk.”

Míg a franciák nyugodtan, észszerűen reagáltak a kórra, a német meg az angol sajtó csak fokozta a hisztériát. Franciaországban az ember napokra megfélemedezhetett a betegségről, de a reakciós Bajorországban például az egészségügyminiszter a betegek karanténba zárását indítványozta, nem téve kivételt az egészséges hordozókkal sem. Mark attól tartott, hogy a vizsgálat eredményét nem fogják diszkréten kezelni, akármit ígért is a kórház.

A nap sugarai táncot jártak a Győzelem aranyba vont Szellemre, a Siegesallee felett aznap, amikor a kórház felé tartottak a Tiergartenen keresztül. Piros és rózsaszínű tulipán ágyások szegélyezték Bismarck szobrát, aki egyik kezében kardot tartott, a másikat lepel alá rejtette, és úgy állt ott, mint egy méltóságteljes, megfáradt torrero. Mindketten gondosan felöltöztek, és Hajo nem dolgozott aznap.

Az utolsó pillanatban Hajo úgy döntött, nem kíváncsi az eredményre.

„Ne légy ostoba” – mondta Mark.

„Mire jó, ha megtudjuk?” – kérdezte Hajo. – „Félek. Ha pozitív leszek, kiborulok.” Nagyon tetszett neki ez a szó: „kiborulni”.

„Nézd,” – kezdte Mark – „mindig óvatosak voltunk, de én nagyon zülött életet éltem azelőtt. Én pozitív leszek, te negatív, fogadni mernék. De ezután is nagyon-nagyon elővigyázatosnak kell lennünk. Ha mind a ketten negatívnak bizonyulunk, úgy megbasszuk egymást mint a nyulak, és soha nem fogsz elhagyni, hozzám leszel láncolva egész életedre, te szerencsétlen faszt.”

Az orvos, aki eredetileg a vizsgálatot végezte, szabadságon volt. Egy fiatalember helyettesítette, aki épp most tért vissza egy két hónapos tanulmányútról San Franciscóból, ahol megtanulta, hogyan kell elvégezni a vérvizsgálattal kapcsolatos laboratóriumi munkát – mondta csaknem tökéletes angolsággal. Ezután átfutotta a róluk készült jelentéseket, idegesen fészkelődött egy darabig, végül közölte Hajoval, hogy negatív, Markkal pedig, hogy pozitív. Még egy vérmintát vett Marktól, hogy a tévedésnek a gyanúja se merülhessen fel, másnap azonban megerősítette az előző diagnózist. „Nem tudjuk pontosan mit jelent az, hogy pozitív, de az a tapasztalatunk, hogy a pozitívnak legalább az egyharmada előbb-utóbb kifejleszti a szimptomákat, és ez az arány az idővel csak nő. Van, aki azt mondja, hogy az összes hordozó szimptomatikus lesz.” – mondta.

„Úgy érti, meghal?” – kérdezte Mark.

„Mindennap újabb és újabb gyógy módokat találnak” – válaszolta az orvos óriási zavarban, sőt talán bosszankodva, miközben Mark jelentését böngészte.

Aznap a Párizs bárban vacsoráztak, és Mark a bár tulajdonosaival, két tagbaszakadt, jóképű fickóval viccelődött, Hajo pedig Bécsről faggatta őket, mert odavalósiak voltak. Mark hirtelen rádöbbsent, hogy mindennek vége, a szerelmüknek, ennek a felnőtt, európai szerelemnek. Vacsora közben kövér arcát nézte a tükörben, és nem tudott szabadulni a gondolattól, hogy nem lesz többé, aki így szeresse – ilyen gyengéd, ilyen kedves, érett szerelimmal. Végtelenül sajnálta magát. Kiment a mosdóba, magára zárta az ajtót, és sírt. Később összeszedte magát, és visszament az asztalhoz. De aznap éjszaka a hatalmas lakkozott ágyban, egy felperzselt, izzó mező képe alatt Hajo azonnal a fal felé fordult. Először fordult elő, hogy alsónadrágot viselt, azelőtt

mindig meztelenül aludt. Apró horkantásai a tűz pattogásához meg a legkisebb Braun fűrészhangjához hasonlítottak. Marknak egyfolytában az járt a fejében, hogy vége a szerelmüknek, és elfogta a sírás. Lement a hallba, bezárkózott a fürdőszobába, hogy hangosan kisértse magát, de Hajo – aki Kuroszava *Ran* feliratú fekete pólójában és kitérdelt tornanadrágjában még karcsúbbnak látszott – utánament: „Mark, drágám! Gyere aludni! Minden rendbe fog jönni, szeretlek, semmi sem változott.” De Mark tudta, hogy amióta Hajo felvette a nadrágot, minden megváltozott.

Bécs forró volt, fülledt és kihalt. A Természtörténeti Múzeumban megnézték a dinoszaurusz-csontokat. Idény vége volt, az Operában a *Denevért* kizárólag japán turistacsoportoknak játszották, így az első felvonás után otthagyták. A Mozart-ház arra volt hivatva, hogy tanúsítsa, milyen roppant szegénységben élt a nagy zeneszerző, de Mark úgy taksálta, hogy havi négy ezer dollárba is belekerülne ma Manhattanben egy ilyen lakás.

Egy külvárosi strandon kötöttek ki. Mark rávette Hajot, fordítsa le, miről beszélgetnek a fiatalok mellettük. Hajo azt mondta, hogy a fiatalember, akinek piros gumiszalaggal van összefogva a haja, egy történetet mesél, amit ő ír, de az is lehet, hogy egy álmot. „Talán híres író lesz belőle” – vélte Mark, de közben arra gondolt, hogy az egész olyan, mint egy álom: a fák a távolban a nappal, mely mindent színt egybemos, a századfordulón épült gyógyfürdő, az úgyszólván meztelen idegenek körülöttük, akik mind ismerik a legjobb buszvonalakat, a legjobb hentest, és tudják, mikor ad kedvenc helyi énekesük legközelebb koncertet – egy egész élet, mely számára örökre elérhetetlen marad. „Vége” – dűnnyögte maga elé. Hajo tehetelen volt. Marktól várta, hogy kezdeményezze a szakítást. Ahogy a villamos végigzötyögött a napfényben úszó, csaknem kihalt Ringen, a hőség talán a charlottesville-i nyári napokra emlékeztetett, igen, amikor végigkalauzolta egy vidéki rokonát Monticellon. Szertartásos pózban álltak Willie Lee-vel, krepp felöltőjük alatt patakozott róluk a verejték, miközben az idegenvezetőnő bemutatta Jefferson „úr” emelőrendszerét, aminek a segítségével szimmetrikusan lehet nyitni a dupla ajtókat. Néhány jenki kölyök megunt a dolgot, és ott akarta hagyni a túrát, de a tömbmellű önkéntes, tökéletes Tidewater hanghordozással rájuk reccsent: „*Köszönöm*. Erre tessék. *Köszönöm*.” Azok a *köszönömök* engedelmeséget parancsoltak a fiúkra. A hely szertartásossága, a verejtékezés Bécs fullasztó hőségéhez hasonlított. Megálltak, hogy szemügyre vegyenek egy orosz emlékművet, melyen egyetlen német szó sem állt, kizárólag orosz nyelvű felirat. Mark egyre csak azt hajtogatta magában: „Vége”.

De nem volt vége. A hotelszobában Hajo a karjaiban feküdt. „Bocsáss meg nekem” – mondta. – „Olyan gyáva vagyok, és ez a német tisztaság-mánia.”

„Fenét,” – válaszolta Mark – „ez élet-halál kérdése, ne udvariaskodj. Miért kockáztatnád az életed?” Nagyon közel kerültek egymáshoz, talán mert az otthonuktól távol, egy szállodában voltak, melynek hetyke neve így hangzott: Magyarország királya.

A tévében egyfolytában csak az osztrák borbótrányról beszéltek, a borkereskedők fagyállót tettek a borba. Azon az éjszakán szeretkeztek: szerelmük testileg visszafogott volt, ám érzelmileg teljes. Mark először életében megértette, hogy az elővigyázatosság nem ellene irányul – ezt persze mindig is tudta, csak nem akarta elfogadni.

Két napra rá, hogy visszatért Párizsba, megtudta, hogy Joshuát tüdőgyulladással kórházba szállították. Bár az orvos úgy tett, mintha csak egyszerű bronchitisről lenne szó, az igazság az volt, hogy a magas láztól Joshua elájult a lakásán, és egy barátja,

akivel a balettre ment volna, szólt a rendőrségnek, hogy törjék be az ajtót. Ugyanez a barát látta el hírekkel Markot, amíg Joshua jobban nem lett. A tüdőgyulladás, ahogy jött, úgy múlt el, de természetesen olyan jövött jósolt, amelyről Marknak a Jenki himnusz egyik sora jutott az eszébe: „His terrible swift sword”.

Amikor beszámolt a hírről Nednek, nem bírta megállni, hogy ne mosolyogjon. Ned a karjaiban sírt. Csak néhány percre néztek szembe az igazsággal. Ned sietve elrohant a Sorbonne-ra, Mark pedig inget vasalt estére. Amikor a vasaló a nedves szövetet érintette, és felcsapott a gőz, az jutott az eszébe, hogy kevés dolog köti a világhoz. Talán ezért is hízott így meg, hogy nyomasztónak érezze magát. Úgy érezte a kör bezárult. Bizonyos szempontból boldog volt, hogy felhagyott azzal a szokásával, hogy naponta kétszer felhívja Joshuát, és hetente kétszer megnézzon vele egy balettet. Ha még mindig ilyen szoros lenne a kapcsolatuk, nem lenne képes lemondani róla.

Joshua – volt – Mark művelt barátja. Mark csak azért bocsátotta meg magának rossz neveltetését, felszínességét, mert ennek a megfontolt, finom embernek a szeretetét élvezte. Joshua szeretete bizonyította Mark értékét, de most Mark értéke megkopott. Mark nem sok franciát ismert, de nem hitte, hogy bármelyikük felérhetne Joshuával – az ő humorérzékével, játszi könnyedséggel viselt tudományos műveltségével, minden rosszindulattól mentes csipkelődéssel fűszerezett kedvességével. Aki olyan zárt, befentes körben élt, mint Joshua, annak szüksége volt arra, hogy ki-panaszkodhassa magát, ő legalábbis mindig azt mondta, hogy egy kiadós panaszkodás felfrissíti a vérkeringését. Ki más lett volna képes egyensúlyban tartani ennyi különféle tulajdonságot – a velencei eleganciát, a tudósságot, a játékoságot, a balett iránti rajongást, a társadalom iránti elkötelezettséget.

Mark felhívta az anyját Virginiában, aki bár már a nyolcvanas éveit taposta, olyan jól tartotta magát, mint régen. Ritkán beszéltek személyes gondjaikról. Többször is találkozott Joshuával, és amikor Mark beszámolt neki Joshua állapotáról, azt válaszolta: „Túl fiatal vagy még ahhoz, hogy elveszítsd a barátaidat. Az én koromban szokás az ilyesmi, a szépreményű öregek között.”

„Magának biztos igaza van, anyám. Remélem, nem veszi túlságosan a szívére.”

Anyja elnevette magát. „Hogy a szívemre veszem-e? Olyan nyugodt vagyok, hogy egyenesen tréfálkozom.” Hirtelen elsötétült a hangja. „Ha megbetegszel, haza jössz Virginiába, és majd én ápollak, hallod?”

„Igen, anyám” – válaszolta Mark, de arra gondolt, inkább elzarándokol Indiába. Nem azért költözött északra a Jenkik közé, aztán meg Párizsba, hogy otthon végezze Charlottesville-ben. Nem akarta, hogy apja baptista rokonsága sajnálja.

„Ellen kisasszon” – így szólították az anyját – mintha csak a gondolataiban olvasott volna, azt mondta: „Nem akarom, hogy megöld magad, ha megbetegszel. Soha nem bocsátanám meg neked. A mi családunk küzdeni szokott.”

„Igen, anyám” – felelte Mark, de az járt a fejében, hogy nem kér abból a megaláztatásból, hogy barátok között kelljen meghalnia, lássák amint elhagyja az ereje, kifordul saját magából, de idegenek között sem akarja lassan, magányosan befejezni. Inkább a Gangesz partján végez magával.

*

AUGUSZTUS végén Ned hazarepült az Államokba, hogy meglátogassa a szüleit. Mark az Orient Expresszel utazott Isztambulból Velencébe. Amikor hajnalban befutottak Velencébe, Mark a hatalmas, szögletes vonalú hajó felső fedélzetéről kémlelte a palotákat és a templomokat, és életében először magasabb volt, mint a Campanilla. Ez rossz érzést keltett benne, mert így még Velence arányai is önkényesnek tűntek.

Úgy döntött, kíváncsi, milyen hangnemet üt meg Joshua. Ha frivol akar lenni, hát legyen, ha a betegségről és a halálról akar beszélni, úgy is jó. Mark nagyon hálás volt, hogy Joshua a frivolságot választotta.

Ha utoljára is, de újra felvették régi szokásaikat. Az ablakuk alatt elhaladó forgalom zajára ébredtek, a morajlására, a dudák hangjára, a kiabálásra. A konyhából, ahol száz évvel ezelőtt John Singer Sargent műterme állt, kilátás nyílt az udvarra. Ültek, pirítóst rágsáltak, és az éppen készülő kávé bősztartását hallgatták. Aztán Joshua visszavonult a hűvösen impozáns könyvtár freskókkal díszített falai közé, az ablak előtt ült, melyet reggeli ragyogás keretezett, és az írógép billentyűit püfölte. Joshua a komolyzenei adóra állította a rádiót, és a vonósokra komponált testes darab bágyadt taktusai szobáról szobára szálltak a csillogó padló felett meg a párkánykoszorú rózsá- és nyersgyapjú színné gipszrétegei alatt.

Mark nyitott ajtónál szendergett az ágyán, a szellő elsodorta a délelőtti hőséget, és álmodozásba merülve hallotta Joshua távolról beszüremelő életjeleit, a rádiót és az írógépet. Arra gondolt, hogy ez a nyár pont olyan, mint az előzőek, csak annyiban más, hogy ez az utolsó nyár.

Szerette volna tudni, hogyan lehet ezeket a napokat úgy kiélvezni, hogy a kényszer ne tegye tönkre az örömet. De nem akarta drogokkal elkábítani magát, sem kimaradni abból, ami vele történik. Éppen most veszíti el legjobb barátját, azt az embert, aki tanúsíthatja az életét. Nem volt könnyű megtanulni élvezni az éppen eltűnő félben lévő régi boldogságot. Bizonyos fokig olyan volt, mint a szex. Ha ösztönösen a megszokásban ringatod magad, elszalasztod a lényegét, ám ha tudatosan biztatod magad, túl hamar elsülsz. Az, hogy értékelni lehessen ezeknek az utolsó hétköznapi pillanatoknak a ritmusát – becsben tartani őket anélkül, hogy elveszne hétköznapiságuk – az idő megélésének új formáját követelte.

Talán ez adta ezeknek a napoknak a varázsát. Ne idézte volna Joshua Wallace Stevens-t, a költőt, mert éppen róla írt: „Halál a szépség anyja”? Az örök, változatlan szépség ízetlen volna, magyarázta Joshua, épp a szépség hiányozna belőle – „dögunalmas” lenne.

A két bejárónő, anya és lánya, délben érkeztek, és nyomban nekiláttak a mosásnak és a *pavimenti* hosszas tisztogatásának. Jobban szerettek együtt dolgozni, mert így szóval tartották egymást. Joshua kedvelte őket, és állandóan apró ajándékokkal lepte meg őket – kávékiöntővel, régi írógéppel, velencei festők képeit bemutató albumokkal. Mark észrevette, hogy Joshua voltaképpen csendben szétosztogatja, amije van. Kettesben lecipeltek egy zsákot tele régi ruhákkal, és otthagyták a szemét mellett a *portonén* kívül.

Később a Campo Santo Stefano felé vették útjukat, hogy egyenek valamit. Joshua soványabbnak tetszett, az arca szürkének és petyhüdtnek látszott. Ő, akinek ezelőtt mindig nehezen ment az írás, most egyfolytában írt. Az írógép szünet nélkül kattogott. A strandon pletykáltak. Olykor új személyiséget öltöttek, amely a sajátjukon alapult, ám pajkosságba hajlóan eltorzítva. Hajóval Mark felnőtt volt, Neddel gyerek,

Joshuával pedig önmaguk fantáziaképei – azt játszották, hogy unatkozó velencei háziasszonyok („*carissimának*” szólították egymást) vagy a rongykereskedelem ravasz milánói királynői, ami a bennük lakozó két mélyen amerikai fickóból meglepett nevetést csalt elő.

A nappalok még ragyogóbbak, az éjszakák még ambrózia illatúbbak voltak, mint valaha. A Ca' Rezzonicoban még egyszer megnézték a *pulcinellos* obszcén bakugrásait, és lent, egy banális Canaletto mellett elhaladva Mark hirtelen ráébredt, hogy ezek a paloták már évszázadok óta itt állnak, és még századok múltán is itt lesznek. Csupán az emberek váltják egymást, megszámlálhatatlanul. Szerette volna megkérdezni Joshuától, hogy ez a velencei örökkévalóság vigasz vagy sértés rájuk nézve, de nem tudta eldönteni, hogyan tegye fel a kérdést.

Hajo minden nap felhívta Berlinből. „Úgy örülök, hogy újra emberek között vagy” – mondta. Beszámolt Marknak haldokló barátairól, Mark pedig elmondta, mi történt Joshuával. Amikor Hajo közölte, hogy mindkét barátja évekig száunákba járt, Mark hevesen megjegyezte: „Sokat mondok, ha Joshua az elmúlt öt év során tízszer együtt volt valakivel. Ez nem a promiszkuitás jutalma, Hajo. Egyszerűen balszerencse.”

Mark tudta, hogy mindig barátok lesznek, de most, hogy a szexuális kötelék megszakadt közöttük, a feszültség egymáshoz láncolta őket. Mark azon gondolkozott, hogy lesz-e még valaha szexuális kalandban része. Ha találkozik valakivel, meg kell mondania, hogy pozitív. Régebben, olykor úgy képzelte, egy nő mellett köt majd ki, mint családapá, de a betegség aláásta ezt az ábrándot.

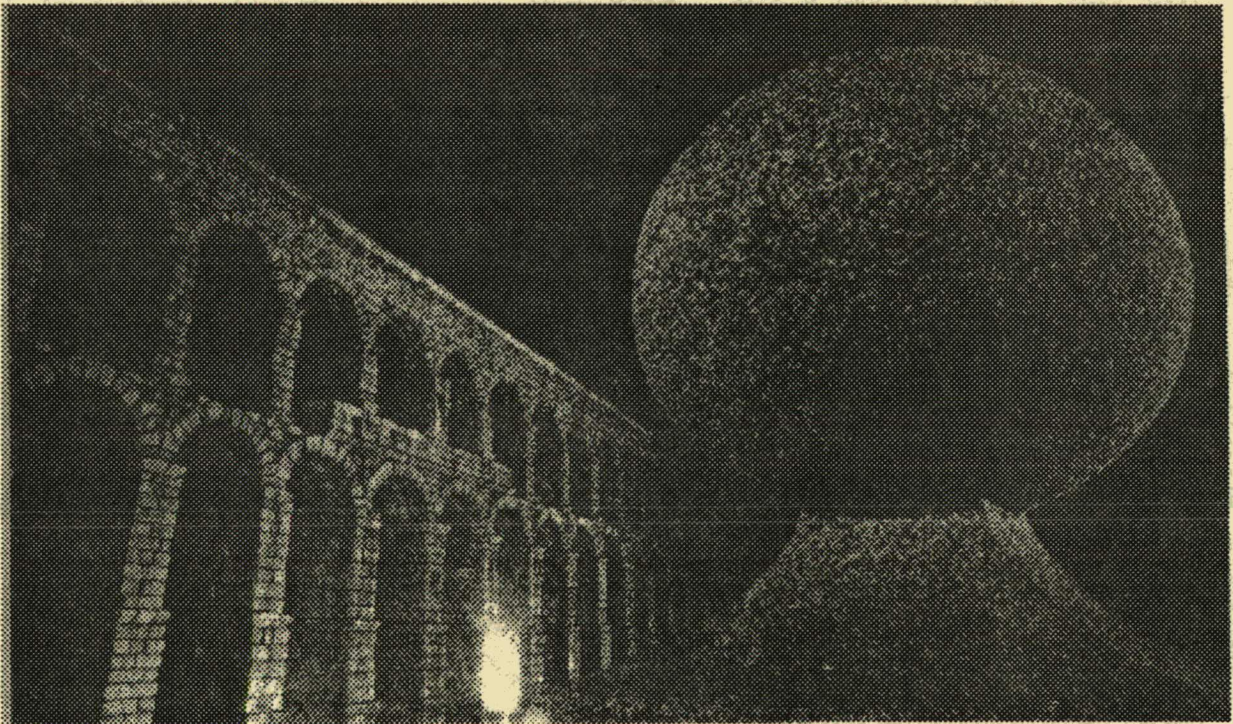
Noha nem olvasott újságot, egy nap a keze ügyébe akadt a Herald Tribune, mely arról számolt be, hogy India vérvizsgálati eredményhez szándékozik kötni a jövőben a turista vízumok kiadását. Lőttek az égő kikötő lépcsőn való elhamvasztásnak.

Hiányzott neki Ned.

A vitorlásverseny után Joshua úgy döntött, elutazik Velencéből. A „jövő nyárra” – mondta megfontoltan – félretett egy napernyőt, néhány könyvet és a strandfelszerelését. Csaknem mindenét elosztogatta, ennyi volt élete egyedüli záloga. Egy vizitaxi állt be az öbölbe, a könyvtár ablakai alá. A sofőr, egy napbarnította férfi, aki jólvasalt fehér egyenruhájában méltóságot sugárzott, félkézzel, állva kormányzott, kitolatott velük a Canale Grandéra. Egy uszály haladt el mellettük a vitorlásverseny nézőterének feltornyozott lelátóival. Egy utolsó pillantást vetettek a fából készült, új Accademia hídra, a vizet kortyoló fehér kőoroszlánokra a Guggenheimnél a mélyben, és fel a régi vámhivatal felett tündöklő napkorongra, mely még ilyen felhős napokon is teljes fényében ragyogott. Ahogy végleg eltávolodtak Velencétől, még egyszer búcsút vettek a palotájuktól, félénken egymásra mosolyogtak, és letörölték arcukról a könnyeket.

CATHEDRAL IN FLAMES

*Circle within Circle
And when that hour came
From words they passed to deeds
Spires, Spirals and Stones rise
'And in the distance
A cathedral in flames'
Given a chance to recover his breath
And exhaled
To the process one more
The youth squirmed
In a shower of gold
That etched on his skin the words:
(Paradise stands
In the shadows of Swords!)*
(COIL)



Ikko Narahara. Segovia, Ahol az idő megállt

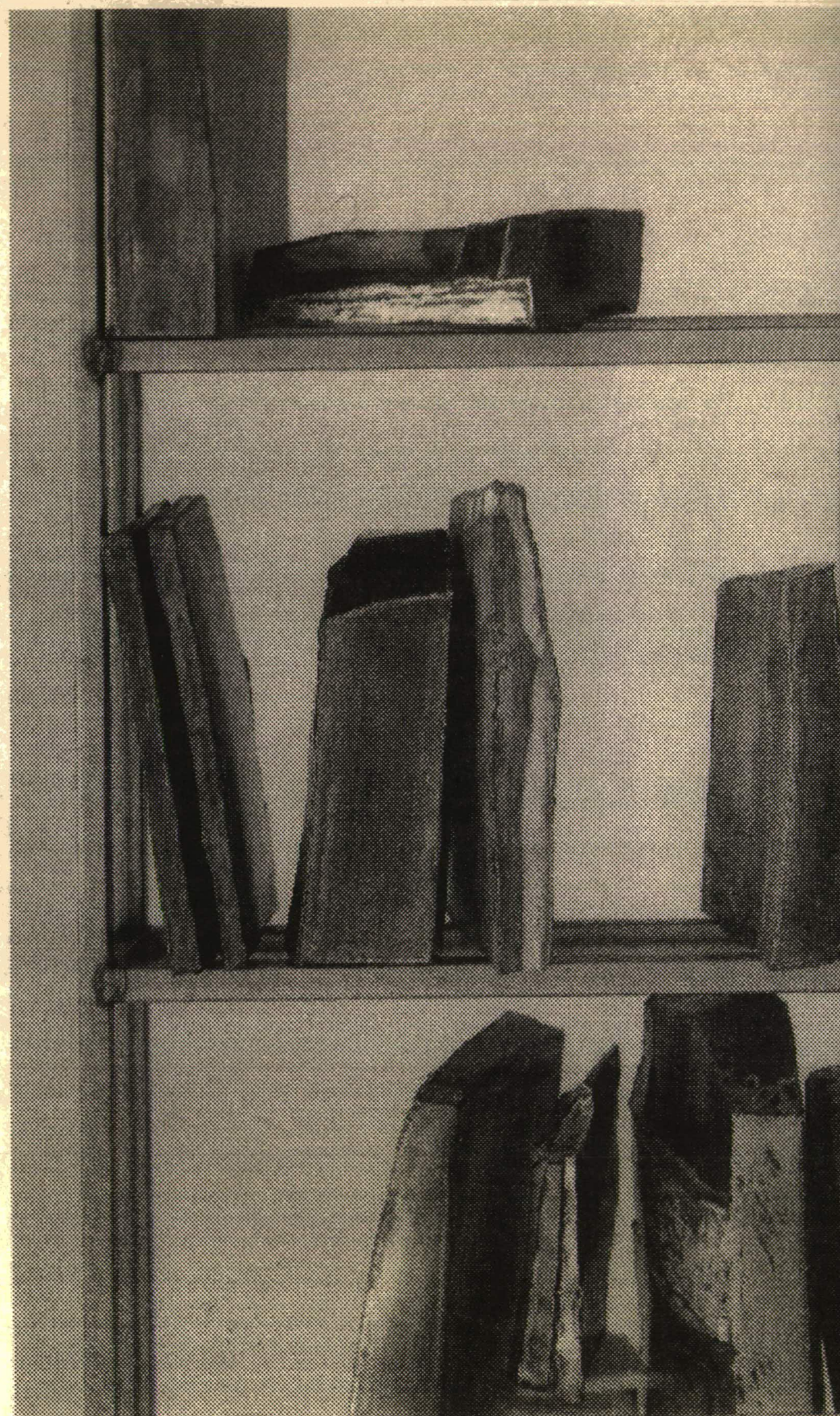
TITAN ARCH

*Crown the dark animal
Black jackal crawling
Eternal returning
An and to the waiting*

*There are thrones underground
And monarchs upon them.
They walk serene
In spaces between.*

*And the head of the storm
Darkness is rising
In the Garden of Jaws.
His wounds are shining.*

*Angels take poisons
In rotting pavilions
Under shivering stars
The sickness is gilding.*
(COIL)





BOTOND Németországban élő szobrászművész. Kisplasztikáival, installációival, akcióival 1981 óta rendszeresen szerepel kiállításokon. Munkája gyűjtőpontjában a könyv áll, melyet tartalmát tükröző, különböző színű és alakú fémtokba hegeszt be. A behegesztett kötetek fokozatosan könyvtárrá terebélyesednek, s ennél fogva a *Könyvtár* időközben önálló installációs programmá alakult. Tervei szerint 2000 vaslemezbe hegesztett kötetet foglal majd magába. Botond könyvtárában a kultúránkat meghatározó, legfontosabb művek kapnak helyet, a *Bibliától A Tőkéig* – az emberi szellem megannyi jeles bizonyítéka. A különböző kisplasztikákban jól elzártan, konzervszerűen őrződnek meg a könyvek, védetten az idő romboló erejétől és az ember pusztító szándékától, ám a kutató pillantás elől is elzártan. Hajlamosak vagyunk arra, hogy a könyvet azonosítsuk tartalmával, az eszméssel, a világgéppel, melyet képvisel, holott a könyv alapvetően tárgy is, sőt éppen tárgyi mivolta biztosítja a benne foglalt gondolatok hozzáférhetőségét. Ennek a kettősségnek ad hangot Botond a könyv bezárásával, amennyiben új formát ad neki, egyszerű, megismételhetetlent alkotva. E szimbolikus-esztétikai forma hatására az egyes könyvek mögött felsejlik a Könyv ideája, mely a külső és a belső, a bezártság és a nyitottság, a tárgy és az eszme feszültségét hordozza magában.

A könyvtárban az egyes könyvek szabadon variálhatók, nincs meghatározott helyük. Ugyanez vonatkozik magára a könyvtárra is, melyet mindig máshol mutatnak be. Útjának végcélja az egyiptomi Alexandria, az Ókor legjelentősebb írásgyűjteményének leőhelye – mely, mint tudjuk, a Krisztus előtti első században leégett. A *Könyvtár* így az emberi emlékezet és képzelet örökkévalóságának rekonstrukciójává lesz.

Önálló kiállításai

1981-1984	Artelier – Erlangen Galerie Inter-Art – Stuttgart Aquarium – Bamberg Galerie in der Sterngasse – Nürnberg
1985	<i>Westasiatische Hochantenne & Mischtechniken</i> , Galerie Näke – Nürnberg <i>Schwarz auf Weiß</i> , installáció – Nürnberg <i>Schneeeinstallation</i> – Nürnberg
1986	<i>Ohne Titel</i> , Galerie Näke – Nürnberg
1987	<i>Echo</i> , Galerie Koppelman – Köln <i>A Bibliothek-projekt</i> kezdete
1989	<i>232°C</i> – Nürnberg <i>Zengő</i> , installáció – Nürnberg <i>Symposion Cafe am Heumarkt</i> (H. Selzerrel) – Bécs
1990	<i>Hommage</i> – Műcsarnok, Budapest Galerie Koppelman – Köln Galerie Kampl – München
1991	<i>Civitas</i> – Dominikanerkloster, Frankfurt Galerie Schütte – Essen Galerie Kampl – München
1992	Galerie Schreiter – Nürnberg
1993	<i>Bunker</i> – Bauhof-Bunker, Nürnberg <i>Civitas</i> – Künstlerhaus Klagenfurt

„BÁBELI” KÖNYVTÁR

Interjú Botondal

☛ Mit jelent az, ha egy könyvet beheggesztasz? A könyv az a forma, amely évszázadok óta közvetíti számunkra a tudást, meg a történelemnek egyfajta szemléletét is, és a lineáris írás biztosítja számunkra a kapcsolatot a tradícióval. Te pedig bezárod egy ilyen tokba, vagyis ez a két aktus feszültséget hordoz magában. Ezenkívül ahhoz is kapcsolódik ez, amiről Flusser beszél a *Schriftben*: hogy a könyv egy köztes állapot. A könyv elgondolások felnyitása, a beheggesztés pedig bezáró aktus. E két ellentétes cselekvés feszültséget hordoz magában: A könyv „működésbe lépésekor” nyitódó és záródó jelentésrétegek játékaról beszélhetünk.

Kutatni kezdtem, mi is történt valójában akkor, amikor a könyvet bezártam. Első lépésben megpróbálom vizualizálni, hogy mi történik ilyenkor. Mindig a láthatóból indulok ki. A látható hatása az elsődleges. A következő lépésben interpretálok a tartalmat, és ha ehhez hozzájön egy másodlagos tartalom, amely nem látható, de sejthető vagy tudható, akkor a könyv, melyet bezárok, összhangban lesz a tárgy formájával. Ha tehát céltudatosan kiválasztom mindazt, amire szükségem van, akkor irányt tudok szabni magamnak, és ez a formában is megjelenik. Gyakorlatilag nem történik más, mint amit szobrászként egyébként is csinállok: tudatosan valamilyen téma felé orientálódok. Ez volt az első felfedezés. Volt tehát egy tárgy, amely önmagában kifejez valamit. A következő lépésben egy sorozat felé haladtam, azaz az összefüggések felé: két vagy három tárgy közötti kapcsolat érdekelt. Rájöttem, hogy ugyanarról a mechanizmusról van szó, mint egy könyvtár vagy egy könyvespolc esetében: az ember végigtekint a könyvek során, és létrejön egy esztétikai hatás, másrészt viszont körülbelül fel tudja mérni a könyvek tartalmát. Ezt a hatást próbáltam elérni ezekkel a bezárt könyvekkel is. Úgy fogalmaztam meg magamnak, hogy a legkisebb egységtől indulok el – amely plasztikai értelemben a kisplasztika –, és ugyanúgy haladok, ahogy az írásban: tehát a betűtől a szó, a mondat, a kifejezések, majd a gondolatok megjelenítése felé. A gondolatok megjelenítése formailag már a térinstallációt jelenti. Már akkor tudtam, ha ezt az elképzelést tovább fejlesztem, mindenféleképpen a könyvtárban kell végződnie, – egy egészen más dimenziójú témak kell a plasztikákból kialakulnia, míg egy antik város képéhez nem kezd el hasonlatossá válni. Tehát különböző utak, utcák, terek alakulnak ki, ami valamilyen formában az irodalom, a filozófia vagy a képzőművészet témaköreinek a plasztikai megjelenítése.

Több ponton is észrevettem, hogy újra és újra visszacsatolható az egész az íráshoz. Hajlok arra, hogy a művészi fejlődés megegyezik az írás fejlődésével. Írom az életemet egy témakörön belül a kispasztikától a térinstallációig, ez a könyvtár, és amikor bizonyos távlatba kerülök egy adott munkámtól, akkor észreveszem, milyen összefüggés van közte és az előző munkák között. Így azok is beépülnek, mint kisebb egységek, tehát olvasom, használom a könyvtárat. Talán ha lesz elég időm betűvé válnak. Minél többet le tudok ezekből a betűkből írni, annál több gondolatot tudok lefektetni. Ez aztán egy olyan láncolattá, olyan gomolyaggá alakul, melyet csak egy irányba, a gerinc mentén lehet visszagombolyítani. A másik lehetőség, meghagyni ilyen gomolyagnak. Gondolom, hogy a gomolyagnak, amely most mögöttem van, akkor is érdekes a struktúrája, ha nem keresem vissza a fonalat.

☛ Ezek a bezárt kötetek könyvként megerőszkoltak. Már nem képesek lineáris struktúráként funkcionálni, a bezárt jelentések kitüremkedésre kényszerítettek. A könyvön ezek a kitüremkedések jelentik a külsőbe bezárt, lineáris időt, amely valamiféleképpen térbeli formaként jelenik meg. Ez összekapcsolható azzal a kritikával, mellyel a „posztmodern” gondolkodók illették a lineáris struktúrákat, például az írást. Bibliothek-projektben ezek a bezárt, fogvatartott, lefagyasztott könyvek átváltoznak térbeli koordinátákká.

A könyv olyan médium, amely nem zárható be, attól könyv, hogy hozzáférhető. De ha visszatekintünk, minden korban, minden könyvtárban voltak elzárt művek, és az elzárásnak mindig jelentősége volt. Az elzárás oka részben az analfabétizmus volt, részben politikai vagy vallási megfontolások. Nálam az elzárásnak tükröző funkciója van, egyrészt felhívja a figyelmet erre a médiumra, és felhívja a figyelmet arra, hogy ez a médium el van zárva. Mindenkinek fel kell tennie a kérdést, miért van elzárva, és önmagának kell megválaszolnia. Természetesen ha egy jövő generáció számára zárok el könyveket, azzal a más célzom.

☛ Miben rejlik a kritikai aspektusa annak, amit csinálsz? Flusser szerint az írás elveszti jelentőségét, ugyanis az információ-közvetítés és a gondolatcsere egy vizuális szövegtengeren keresztül fog folyni. Te is vizuálisan jeleníted meg ezeket, ugyanakkor sokkal fontosabb ezeknek a bezártsága, tehát a térbe viszed át ezeket a gondolatokat. Flusser szerint ennek egy képi lezáródása lesz azáltal, hogy az írás nem tud versenyezni a képekkel, nem tud ugyanolyan komplex sorozatokat összeállítani, te ellenben az írásba transzponálsz egy teret, ahol a térrel és formákkal próbálsz kifejezni azt, hogy az adott könyv mit jelenthetett, hogy mit jelent maga az írás és a könyv. Ez progresszív kritikaként is értelmezhető, amely válasz arra, hogy hol türesedik ki az írás.

☛ És az olvasás gyakorlatának a megváltozását is mutatja, hiszen ezeket a könyveket már nem lehet ugyanúgy, mármint lineárisan olvasni. Egy bezárt, belső térnek az olvasása ez, amelyről ugyan körülbelül tudjuk, mit rejt, mégis magunknak kell a konkrét szöveget összeállítanunk.

☛ Vagyis átkódolod a lineáris struktúrákat térbeli struktúrákká.

Az új médium, vagyis a komputer fejlődésével megjelent egy új lehetőség, amely az én életembe is beépült. Ha párhuzamba állítom azt, amit én csinálok és ami a gépben lezajlik, akkor észre kell vennünk, hogy ott is olyan terek jönnek létre, amelyeket nem látunk, amelyek nem vizualizálhatók.

☛ *Az immateriális terekre gondolsz...*

Igen. Egy eltiüntetett könyv is ilyen immateriális tér, amelyről tudjuk, hogy van, és ha mélyebben foglalkozunk vele, tehát ismerjük a tartalmát, akkor hatalmunkba kerítjük ezt az imaginárius teret.

☛ *Azt is lehetne mondani, hogy azzal, hogy bezárod, láthatatlanná teszed a körülötte lévő teret, felerősíted a könyvnek azt az eredeti jelentését, hogy egy immateriális teret jelöl ki gondolatilag saját maga körül. Tehát azzal, hogy beheggeszted, nem eltiüntetted, hanem a könyvnek az alapvető hatását erősítetted fel.*

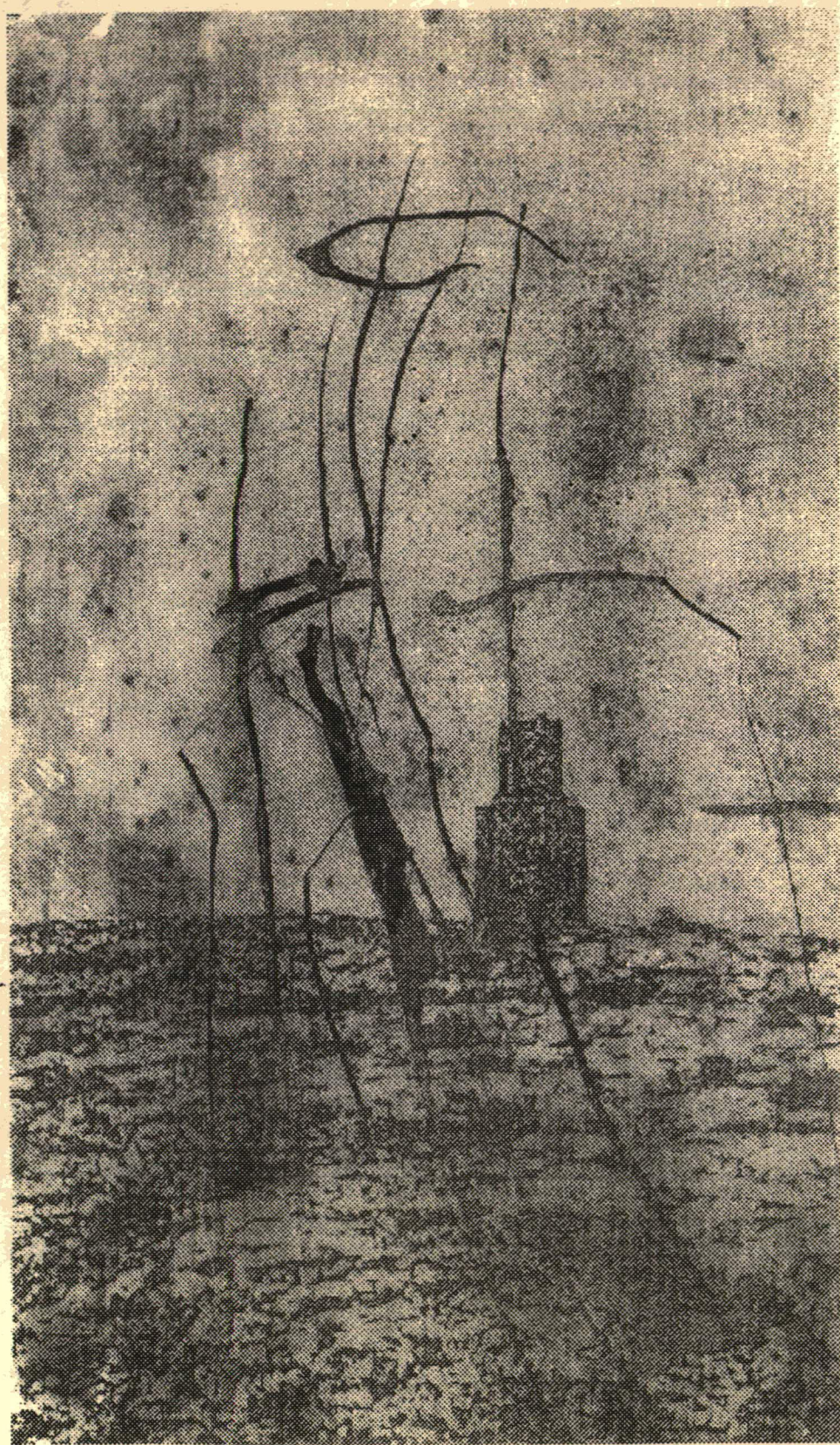
Ez az ellenpólusa annak, hogy bezárom a könyvet, holott a könyvet olvasni kellene.

☛ *A Bibliothekra visszatérve, az Alexandriai Könyvtár megkonstruálása vagy rekonstruálása során a hatszög forma az az alakzat, amely különösen előtérbe kerül nálad. Ez azért is érdekes, mert amikor komputerok segítségével megpróbálták fraktálegyenletekkel például káoszt generálni, mindig tökéletes mértani alakzatokat kaptak, amelyek egészen apró, teljes önzonosságot mutató részekből álltak. Ez a könyvtárstruktúra pedig, amelyet Borges nyomán és más elképzelések alapján próbálsz felépíteni a könyvekből, nagyon hasonlít a fraktálegyenletek által leírható térbeli struktúrákra.*

Az alapformák mind azokból a hatszögletű formákból épülnek fel, amelyekről Borges beszél. Amikor újra olvastam a *Bábeli könyvtárt*, rádöbbenem, hogy az elbeszélésben tényleg az univerzumból van szó, mert abból, ahogy a hatszögletű terekből felépül a könyvtár, egyértelműen kiderül, hogy a szerző az univerzumból beszél, amelyet ezek a hatszögletű kristály- vagy sejtformák alkotnak. Ez összekapcsolható a teremtés elvével.

☛ *A te könyvtár-koncepciód mintha a fordítottja lenne a komputernek, amely ugyancsak egy lezárt, elrejtett könyvtár, egyenletstruktúrából felépítve. Te ezt kifordítod, kihozod a térbe. El van ugyan rejtve, mégis megjelenik, kivetül. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a komputer az imaginárius teret linearizálja, a te műved pedig a lineáris sorokat teszi térbelivé, illetve egy imaginárius teret hoz belőlük létre.*

Azt hiszem, Hömének hívják azt a német festőt, aki teljesen organikus színeket, rózsaszíneket, halvány paszetszíneket használ, és elég nagy méretű képeket fest, a képekből pedig rózsaszín és sárga csövek jönnek ki. Ha a könyvtár minden könyvéből ilyen kábeleket vezetnék ki, akkor lehetne egy olyan tasztatúrát csinálni, amelynek



a nyomkodása előhívna azokat a képeket, amelyeket az épület magában rejt. Ebből az egy konglomerátumból, amely ebben a könyvtárban megjelenik, rövidre lehetne zární a dolgokat. Ugyanúgy a komputerbe is be van táplálva jónéhány regény, és a mai, modern, amerikai krimiíró már csak annyit tesz, hogy beírja, milyen tényekre van szüksége, hány gyilkosságra, milyen formában, mennyi vérrel, és a gép elkészíti helyette a szöveget. Szerintem ez lehetséges, és biztos, hogy élnek is vele. Húsz perc alatt megvan a következő regény, amely teljesen más, mint a többi, de pontosan ugyanaz, mint az előzőek.

És ha elhagyom ezeket a kábeleket, és ott állok egy ilyen könyvtár előtt, ahová nem tudok bemenni, mert be van hegesztve, de tudom, hogy mi van benn, mert van egy listám, vagy hallottam valakitől, hogy milyen könyvek vannak benn, akkor elindulnak a szálak, vagy elindulnak ezek a csövecskék, amelyek összefonódnak az agyamban gyakorlatilag mindenféle billentyűk nélkül. Létrejönnek képek: eredeti képek és összeolvasztott képek, amelyekre én már nem emlékszem, mert összekeverem Borgest Echoval.

☛ Erdély Miklósnak volt egy akciója, ahol azt mondta, hogy ha ő egy képet meg akar festeni, akkor lát egy képet, amit egy fátyol takar. A fátyol takarásából kell megfesteni a képet, amely természetesen soha nem lehet azonos azzal a képpel, amely a fátyol mögött van. Ha tehát egy tárgy vagy egy festmény olyan htvószavakat tud felénk közvetíteni, hogy elindulunk a fátyol irányába, hogy megpróbáljunk rajta áthatolni, akkor létrehozunk még egy konstrukciót, egy újabb képet, amely alapján elképzeljük vagy megpróbáljuk megérteni, hogy mi van azon a felületen. A könyvekre vonatkoztatva ez azt jelenti, hogy ha tudom és ismerem azt a munkát, ami belül van, akkor az a folyamat indul be, amiről te beszéltél, hogy bizonyos részekre emlékszem, bizonyos részekre nem emlékszem, bizonyos gondolatok nálam sokkal erősebben előjöttek, mint más olvasónál. Ezért a formával, amit te adtál neki, az egész egy másik nyomvonalat is kiéptt, hiszen pontosan ezt a sokváltozós tényezőt, ezt a megközelíthetlenségét emeli ki a bezártságával és a térben elfoglalt, furcsa helyével.

A nézőnek teremtenie kell valamit abból, ami nincs, amit nem lát. Teljesen önmagára kell hagyatkoznia, a szó szoros értelmében kreativitásra van kényszerítve. Voltaképpen a könyvnek, mint médiumnak, is ezt a kreativitást kell előhoznia azáltal, hogy az olvasó egyszerre ugyan csak egy könyvet olvas, ám azon az egy könyvön keresztül más könyvekkel is kapcsolatba kerül. Ha pedig arra kényszerül, hogy újabb könyveket olvasson, azokból már egy önálló világképet tud kialakítani, mert arra fog felfigyelni, ami saját személyiségének leginkább megfelel. A könyvekből aztán kikristályosodik valami, ami már teljesen személyes, ami például az íróknál jelenik meg, akik ezt leírják.

☛ Tehát minden könyv mögött egy világ áll, ami azt jelenti, hogy az író egy világmodell kiválasztásával elsődlegességet ad annak, amit ő kiválasztott, és takarásban tartja az összes többit. A könyvtáron keresztül egy takarás-sorozatot érzékelünk, amely, ha egy nagyobb könyvtárrá fejlődik, a könyvtárnak az univerzális tudást célzó, eredeti igényével léphet fel. Ez gyakorlatilag azt jelenti, hogy meg-

kísérreljük összegyűjteni a világ létrehozásának és reprodukálásának a tényeit. És a cél, hogy a könyvek és a tudásanyag összeszedettségével létrehozzuk ezt a világot, vagyis modellezzük, közel jár az istenkísértéshez. Azt, hogy milyen tudásanyag van a könyvtárban, tehát a világról való tudásunkat, ismeretelméleteinket jól formázza a könyvtár struktúrája. Ugyanis a könyvtár – bármilyen nagy gyűjtemény is – soha nem lehet teljes. Mindenképpen a töredékesség fog megnyilvánulni benne. Bizonyos dolgok felerősödnek, tehát lefednek valamit, de ezen keresztül is átviláglik, hogy csak a töredékesség szintjén valósítható meg az, hogy egy helyre összeszedjünk egy világleírást adó ismeretanyagot. Az alexandriai könyvtár ilyen értelemben töredék, emlékmű.

☛ Egy bezárt könyvvel ugyanakkor pontosan az immaterialitást hozod elő. Immaterialis voltuknál és bezártságuknál fogva ezek a könyvek tartalmazzák az összes lehetőséget.

Ha minden ember elmenne az Alexandriában létrehozandó könyvtárba, és az összes tapasztalatát magával vinné, akkor esetleg lehetséges lenne. Ha minden emberi tapasztalat belesűrűsödne ebbe a bezártságba.

☛ Másrészt azonban a könyvtáraknak is megvan a maguk sorsa, mármint, hogy elpusztulnak. Az Alexandriai Könyvtár is könyvek másolatait készítette az utókor-nak... Amit pedig te teszel a könyvekkel, nem más, mint hogy öröklétre kényszeríted őket, vagyis halhatatlanná válnak. Emellett azonban egyszerre nagyon sok világstruktúrát zársz be, hiszen a könyvek nem másra teremődtek mint, hogy kommunikáljanak, vagyis utaljanak más könyvekre. De az általad beheggesztett, bezárt könyvek könyv-funkciójukat már nem tudják teljesíteni. Sőt azáltal, hogy örökké megmaradnak, abszolútummá váltak. Potenciálisan tehát, mivel lezáródnak ezek a struktúrák, már nem könyvek többé. Kiszakítod őket a temporalitásból, vagyis nem éri el őket a sorsuk (*habent sua fata libelli*). Olvasni nem lehet őket, mivel kiszakadtak az időből, és aki mégis olvasni, illetve értelmezni akarja őket, arra kényszerül, hogy bezártságukban szembesüljön velük. Egyszersmind nagyon hasonlít ez a helyzet a komputerhez, vagyis a fekete dobozhoz, melyet minthogy olvasni nem tudunk, másféleképpen, a bezártsága felől kell megközelítenünk. Ugyanakkor a szemlélő is, aki kívülről kísérli meg az értelmezést, ebbe a bezárt öröklétbe kényszerül az interpretálás aktusa folyamán, és eltűnik. Visszatérve a könyvekre, azt is fontos szem előtt tartani, hogy a könyvek, melyeket befalazol, az emlékezet hordozó eszközei. Hiszen az emlékezet az, amely hagyománnyá válva vagy tradícióvá merevedve egész kultúránkat és jelenünket megalapozta. Ily módon a könyvek az emlékezet szigeteivé válnak, töredékké, szilánkokká degradálódnak.

A könyvtár számomra nyugvópontként vagy fundamentumként szolgál. A benne felhalmozott anyagot értékelhetjük és feldolgozhatjuk. Ennek a továbbfejlesztése lesz a budapesti Oszlop-projekt.

☛ Az írás nem más, mint ásás az emlékezetben, a gondolkodás pedig archeológia abban az értelemben, hogy felkutatja a mélyebb rétegeket. Korábban csináltál

egy installációt egy bunkerben. A bunker jelentheti azt is, hogy nem csak létünket, hanem emlékezetünket is meg kell védenünk egy esetleges apokalipszistól vagy katasztrófától, azt is olyan archeológikus közegekben kell tárolnunk, amely nincs kitéve annak, hogy egy jelenkori világértelmezés törölné azokat az emlékezetsíkokat, amelyek a tradíciónkat jelentik, és amelyek állandóan bűvópatakként táplálják azokat a lehetőségeinket, hogy világmodelleket hozzunk létre. Ez pedig maga a bunker. A bunker-installáció gondolata hogyan született?

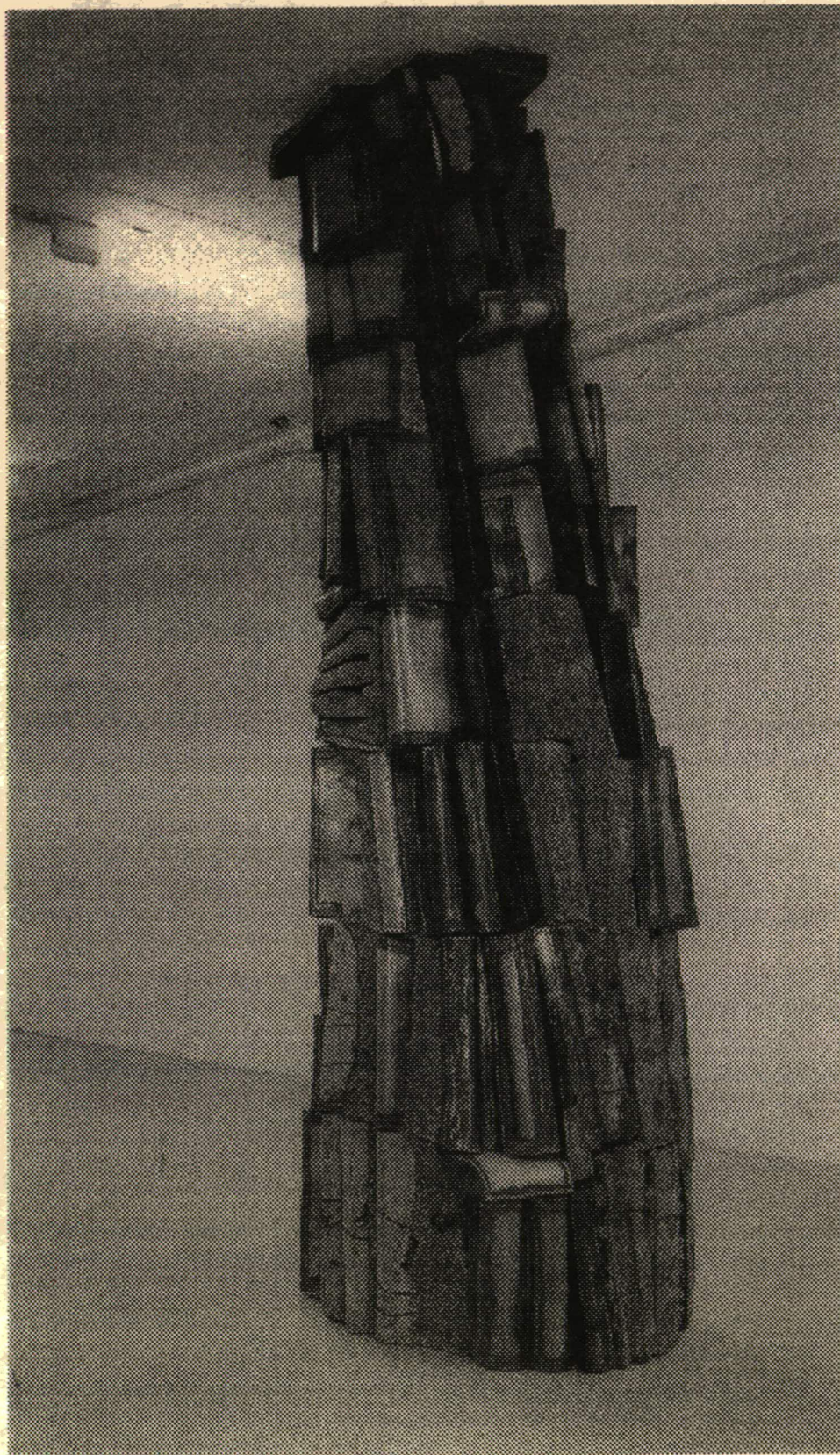
Az ásás, a vésés, az írás keletkezése, az anyagba való behatolás flusseri gondolatának hatására jutottam arra, hogy bezárjam, egyszersmind halott anyaggá merevítsem a könyveket és a bennük lévő irodalmi tartalmat. Abban a pillanatban azonban, amikor ezt megteszem, bele kell, hogy hatoljak. Ha elzárom, már nem közelíthető meg hagyományos módon. Ez a beásás, behatolás képszerűvé válik. Hasonlóképpen mint az olvasás során, sőt talán ott jelenik meg a legplasztikusabban. Ez az egyébként természetes folyamat a bezárás akurusa révén vizualizálható.

A bunker pontos mása az Alexandriába tervezett könyvtárnak. A tér hermetikusága ugyanis fantasztikus erővel hat az egész kiállítási anyagra. Már a megközelítése is, ahogyan az ember ezeket a zsilipeket elhagyja, utalás a tér funkciójára, aztán maga ez a puritán tér. Mivel az alexandriai könyvtár is egy zárt egység lenne, ezért, mint köztes állomás, a bunker tűnt számomra a legoptimálisabb lehetőségnek egy kiállítás megszervezésére. Két funkciója volt, egyrészt bemutatni a megtörtént dolgokat, másrészt pedig bepillantást engedni egy lehetséges, virtuális térbe, amely majd Alexandriában lesz teljessé. A visszatekintést az a tér adta, ahol a kisplasztikák, tehát az egyedi művek jelentek meg egy sorozatban. Előretéteként az Oszlop funkcionált, mely a képzőművészettel foglalkozik. Tervem az volt, hogy oszlop formában sorakoztassak fel és foglaljak egybe könyveket: egyrészt építészeti tartóelemként, másrészt olyan könyvek felhasználásával, amelyek arra utalnak, hogy az oszlopba befoglalt tartalom egy társadalom tartóelemeiként jelenik meg, ami ebben a konkrét esetben a művészet, de ugyanúgy lehetne a filozófia vagy az irodalom is. Korábban ezt egy oszlopcsarnokként képzeltem el, ahol magát a teret fogták volna át az oszlopok, melyben a társadalmat felépítő legfontosabb elemek jelentek volna meg. Visszatérve a bunkerre, a bunker tere utal a védettségre, és mindarra, ami a könyv múltjában benne rejlik, például a könyvégetésekre is.

☞ A bunker a jelenkori apokaliptika egyik szimbóluma. Utal az atomrobbanás utáni állapotra, a kiüresedett, élettelen tájra. A posztindusztériális épületek és architektúrák lassan beleolvadnak a környezetükbe: a bunker egy ilyen szintet szimbolizál, az apokaliptikát és a sítokat. Te belevitted ebbe a térbe a könyveket.

Igen, hozzá kell azonban tennem, hogy számomra mindez már eleve adott volt a bunkerrel kapcsolatban. A csernobili katasztrófa és a fordulat előtti időszakban nyugaton mindez már benne volt a levegőben. Tehát a bunker mindezek együttes megjelentője volt számomra.

☞ Először is van tehát a bezárt könyv, mint bezárt tér, majd ezeket a tereket más terekbe viszed bele. Például egy bunker apokaliptikus terébe. A következő projekt



BOTOND: Könyvek a képzőművészetről, vaslemez és beton

egy oszlop, mellyel kiszélesedik a kör, hiszen a bezárt könyvek oszloppá állnak össze, mely egy belső teret fog körül, másrészt viszont ezt az oszlopot egy történelmi, hatalmi struktúrát kifejező vár legbelső terébe illeszted bele. Ezek a terek, a vaslemez és a könyv közötti tér, kihelyeződik a külvilágba és más ugyanilyen erősségű terekbe. Egyre távol az összefüggések rendszere.

Az 1933. május 10-i berlini könyvégetés emléknapijára szerveztem a nürnbergi Rechtspartei épületcsoport Tribün Csarnokában (Zeppelin Tribün) egy akciót, ahol egy különteremben mindazok a könyvek szerepeltek, amelyek a háború utáni időszakban a cenzúra vagy más tiltás alá estek, esetleg kivégezték vagy üldözték az alkotóikat, például Rushdie, Victor Jarat, Claus Mannt. Így általuk is próbáltam felerősíteni a teret. A Budai Várba tervezett projektnek ugyanezt a felerősödést kell majd elérnie attól a plasztikától, amely oda kerül. Hiszen ugyanúgy, ahogyan nem látjuk a bezárt könyveket, nem látjuk egyszerre a történelmet, magának a várnak a történelmét. Mégis ott van, jelen van élő nyomokban, a föld alatt vagy a tudatban. Az oszlop egy torony helyén állna, az István torony helyén, amely egy történelmi és hatalmi szituációban állt ott – erre utalt Szentlélek Tihamér is. Egy új hatalmi réteg uralomra kerülésekor azonban el kellett tűnnie. Ott vannak azonban a nyomai, az alaprajza. Az oszloppal szinte megjeleníthető az István torony.

☛ Az oszlop helye valamiképpen szakrális jelleget is sugall.

Igen hiszen ma a tér centralitásával és geometriájával olyan puritánságot sugall, hogy ha ide belép valami, átveszi súlypontját és szakralitását. Építészeti is felszívja a tér energiáit.

☛ Az oszlopok az archaikus kultúrákban összekötő kapocsként működtek két szféra, az ég és a föld között, ezért a föld köldökeinek is nevezték őket. Műveidben eddig elrejtetted a tárgyakat, most azonban a föld felszínére hozod, és úgy rejtetted el őket.

A vár hatalmi szimbólum. Az írás nem a hatalom legitimációját képviseli, egy egészen másfajta törekvés, más világ és más közeg. Ha egy hatalmi gócba beledöfök egy ilyen jellegű tartalommal, akkor ilyen értelemben szintén egy bunkerben, egy lemerevedett struktúrában tudok érzékeltetni egy ellentétes közeget, egyfajta ellenzékiiséget. Ez az oszlop felülről lesz nyitott, míg eddig befelé voltak nyitottak. Olyan értelemben nyitott, hogy itt már tényleg a szemlélő felé kell, hogy nyíljon, és csak általa lesz élővé. Végül is a szemlélő is benne van ebben a hatalmi búrában, ebben a hatalmi bunkerben, amelybe egy ilyen szobor vagy könyvoszlop rést vág, melyen keresztül ki lehet bújni, mint egy vulkán kráteréből.

☛ A könyvtár projekthez jutunk végül is vissza, bármiféle aspektusát is érintjük műveidnek. A tradíciót nézve is, bármely aspektusát is vesszük, a könyvtár az a kulcsfogalom, mely köré építkezel. Akár a hatalmi struktúrák, akár az informatika vagy az átöröklés vizuálissá válásának irányában indulunk el, mindig térdig egy jelentésdús közegben gázolsz. Ez a jelenkori képzőművészet szempontjából is érdekes, mert a hatvanas évektől az új festészet jelentkezéséig egy olyan irányvonal

érvénysült a leginkább, mely nem a dústításokat, hanem az egyszerűsítéseket vallotta céljának. A posztmodern festészet vagy új expresszív festészet olyan irányvonal, amely azt tűzte ki céljául, hogy a forma, a plasztika újra jelentésdús felületek és eszközök legyenek.

Úgy gondolom, hogy maga a könyv is egy olyan jelenség vagy médium, amely olyan gazdagsággal rendelkezik, mint a borgei hatszögletű könyvtár, mely az univerzum gazdagságához hasonlatos. Lépcsők és galériák bonyolult rendszere, ha belenyúlsz, és megpróbálsz megérteni, meglepve kell tapasztalnod, hogy minden összefügg mindennel; az alsó és felső terek gazdagságának leírhatatlan rendszere. Kimeríthetetlen kúthoz hasonlatos, és végnélkül átöröklhető. Mint egy titok. Ami a könyv maga is. Hiszen titoknak lennie kell. A könyvek utalnak más könyvekre, és ez az egymásra utaltság adja és szervezi a könyvtárat.

A titkot elárulni nem lehet, csak megfejteni. A zenbuddhista gyakorlathoz hasonlóan a titok megfejtésére irányuló gyakorlat felesleges, csak egy szatori élmény juttathat hozzá.

A bunker-kiállítás hatására munkám építészeti és architektúrális irányt vett. Egy pályázat kapcsán felvetődött, hogy megmintázzam a hortobágyi kilenclyukú hidat. A kilenclyukú híd a kilenc múzsa által szimbolizált művészeteket tükrözné. Ez a híd szintén könyvekből állna, a kilenc műzsának megfelelő műfajokból. A szobor a hátán feküdne a pusztában. Azt a szerencsétlen helyzetet jelezné, amely a kultúrának kijutott, ahogyan rúgkapál a pusztában, és talajt keres, hogy visszafordulhasson a megfelelő helyzetbe. *Délibáb* lesz a címe.

A következő munkám az, hogy Berlinben építsek egy hidat, amelyen a németek egymásra találhatnak. A mai német állapot meglehetősen rossz, és még évtizedekig a szétszakítottság fog dominálni. A pillérek itt is könyvekből, a német irodalom alkotásaiból lesznek, és egy román stílusú hidat mintáznak. Először a hajdani nyugat-keletnémet határon próbáltam helyszínt keresni, Weimar környékén, a falvakban, ahol kelet és nyugat találkozik, ahol egyformán szürkék a falvak. Valahogy mégsem tűnt a táj a szobor számára megfelelő helynek, így Berlinre esett a választásom.

Pécsvárad, 1993. augusztus 27

Az interjút Ivacs Ágnes, Kurdy Fehér János és Tölgyes László készítette

JEAN BAUDRILLARD

Gépies sznobizmus —————

*Talán egy nap majd kiderül, hogy a
művészet nem volt más, mint zárójel,
fajunk egyfajta múltó luxusa.*

WARHOLRÓL beszélni rendkívül nehéz, hiszen alapvetően nincs mit mondani róla, és pontosan ez az, amit maga Warhol is újra és újra elmondott interjúkban, meg a naplójában kommentár nélkül, minden retorikától és iróniától mentesen; így nem marad más hátra, mint ugyanezt megismételni szükségtelenül bonyolult stílusban. Egyedül Warhol képes tükrözni képei, tettei, gesztusai jelentésnélküliségét szavai jelentésnélküliségében, sőt ebben utólérhetetlen volt.

Akárhogyan is szemléljük Warholt – mint tárgyat, mint hatást – mindig lesz valami határozottan rejtélyes, ami elválasztja őt a művészet paradigmájától és a művészettörténettől.

A rejtély egy tárgyban mindig az, ami tökéletes áttetszőségben mutatja magát és ennél fogva kivonja magát a kritikai vagy esztétikai érvelés útján történő megismerés alól. Olyan üres és mesterséges tárgy, műtárgy rejtélye ez, melynek sikerül megőriznie mesterséges voltát (pontosan a mesterséges az a művészetben, ami ellenáll a művészetkritikának). Valamennyi modern, ipari műtárgy, legyen az Marilyn, a Campbell-konzervdoboz vagy a villamosszék képe, természetesnek tűnik számunkra, mert közhely. Valójában e műtárgyak titka – akárcsak Warhol hírnevének titka, amit hajlamosak vagyunk egyszerűen a divatnak és a nyilvánosságnak tulajdonítani – nem más, mint a tiszta mesterségesség, amely megfosztja magát mindenfajta természetes, érzéki jelentéstől, hogy egy jelentés nélküli, kísérteties intenzitást, a fétis intenzitását vegye fel.

Warhol aurája a feltétlen szimulakrum aurája. Számomra Warhol egy mutáns.

A műtárgyak tartománya általában jóval szélesebb, mint maga a művészet. A művészet és az esztétika fennhatósága alá az illúzió hagyományos igazgatása tartozik, egy hagyományé, amely korlátot szab az illúzió eszelős hatásainak, és korlátot szab az illúziónak mint szélsőséges jelenségnek. A világ megtisztításának formájaként az esztétika helyreállítja a szubjektum világrend feletti uralmát, mely máskülönben elpusztítana bennünket. Egyes kultúrák elfogadták a világ tökéletes illúzió voltának szörnyű bizonyosságát, amikor megkísérelték a kényes áldozati egyensúlyt fenntartani. A mi modern társadalmunk már nem hisz a világ illúzió voltában. A világ valóságában

hisz (ami kétségtelenül a legutolsó ilyen remény), és úgy döntött, hogy a szimulakrum engedelmes és kifinomult formáján, az esztétikai formán keresztül keresztül mérsékli a pusztítást, amit az illúzió okozott.

Az illúzióval ellentétben ez az esztétikai forma jelentős történelemre tekinthet vissza. Mégis, az a tény, hogy történelme van, arra mutat, hogy ideje véges, és talán máris történeleme végnapjait éljük, e korlátolt, hagyományos forma eltűnését, a szimulakrum esztétikai formáját, amint átadja helyét a feltétlen szimulakrumnak vagyis az illúzió primitív színházának, ahol végül szembetaláljuk magunkat valamennyi miénket megelőző kultúra maszkjával, rituáléjával és embertelen fantazmagóriájával az esztétika megjelenése előttől.

Szerintem Warhol e feltétlen szimulakrumot testesíti meg – a művészet játékszabálya ellenében, kultúránk esztétikai konvenciói ellenében. Ő az első, aki bevezeti a minőség nélküli kép, a vágy nélküli jelenlét modern, esztétikán túli fetisizmusát.

Tudjuk, hogy a fétis, a fétis-tárgy önmagában nem bír semmiféle értékkel, pontosabban, abszolút értéke független minden értékítélettől. Az érték eksztázisából való. Warhol valamennyi képe önmagában jelentés nélküli, ugyanakkor abszolút értékkel bír: egyedül a kép immanenciájának hagyván teret, megfosztott minden transzcendens vágytól. Ilyen értelemben mesterséges, hiszen a művészetnek alapvetően van szubjektuma, amely rajta keresztül fejezi ki magát, és saját képére formálja a valós világot. Warhol képei nem azért triviálisak, mert egy triviális világot tükröznek, hanem mert úgy keletkeznek, hogy a szubjektum eleve elutasítja a világ értelmezésének igényét – a képet pusztá szerepalakítássá redukálja, az átalakítás legcsekélyebb igénye nélkül. Szó sincs transzcendenciáról: a jel növekvő hatalmának vagyunk tanúi, amely – minden természetes jelentését elvesztve – mesterséges fénynek ürességében csillog.

A misztikus látomásában a legcsekélyebb részlet megvilágosodása is az isteni intuíció fényéből ered, egy transzcendencia megsejtéséből, amelyet a részlet magában hordoz. Számunkra ellenben a világ megdöbbentő precizitása egy lényeg megsejtéséből fakad, amely folyton eltűnik belőle, egy igazságból, mely már nem található meg benne, a szimulakrum pillanatnyi megtapasztalásából, vagy – hogy pontosabbak legyünk – a médiák és az ipari szimulakrum megtapasztalásából. Ezt tükrözi Warhol és a kép sorozatos hiposztázisa, a kép tiszta és üres formájának hiposztázisa, az eksztatikus és jelentés nélküli ikonság. Új misztikánk és abszolút anti-misztikánk ez, hiszen a világ minden részlete, illetve minden kép kezdeti marad, de nem áll semminek a kezdetén.

A jeleknek és képeknek ez a fétissé alakítása választja el Warholt Duchamp-tól és többi előfutárától a művészet modern forradalmában. Duchamp, Dada, a szurrealisták és mindenki, aki az ábrázolás dekonstrukcióján és a műalkotás szétfűzésén munkálkodott – mindannyian egy irányzathoz tartoznak és valamilyen módon egy kritikai utópia védelmezői. A modern művészet története egy utópia története, amelyben a művészet (persze maga a művész is) forradalmának, egy forradalom előfutárának vagy éppen hogy a forradalom felett állónak tartja magát. Akárhogy is, a modern ember számára a művészet megszűnt illúzió lenni, eszmévé és utópiává lett. Nem megistenülés vagy mesterségbeli tudás már, mert kritikaivá és utópikussá lesz, akkor

is és mindenekelőtt akkor, ha demisztifikálja tárgyát, de akkor is és mindenekelőtt akkor, ha mint Duchamp *Palackszártója*, egy csapásra esztétizálja mindennapi valóságunkat.

Ugyanez vonatkozik az absztrakt expresszionizmusra és a pop art egy egész osztályára is, amely lírai látomás a pattogatott kukoricáról és a képregényről. A banalitás, mely Heidegger szerint, az ember második bűnbeesése a földi paradicsomból történt kiűzetés óta, itt ezzel szemben az esztétikai üdvözülés feltételévé, a művész kreatív szubjektivitásának felmagasztosító eszközévé lesz. A cél a tárgy megsemmisítése, hogy a művészet ideális tere és a szubjektum ideális pozíciója jobban kijelölhetővé váljék. Warhol nem tartozik egyik avantgarde vonulathoz és utópiához sem. És ha leszámol az utópiával, akkor közvetlenül az utópia szívébe helyezi magát, vagyis a semmi szívébe ahelyett, hogy – ahogyan mások – készenlétben tartaná az utópiát egy más alkalomra. Azonosul a semmivel, az utópia definíciójával, ő maga lesz a semmi helye – és így jut el oda, ahová az avantgarde szeretett volna elérkezni, vagyis a semmibe. De míg az avantgarde kerülőutat tett a művészeten és az esztétikán át, ő levágja a kerülőt, hogy egyből lezárja az esztétika körét. Eképpen szabadít meg végül bennünket a művészettől és kritikai utópiájától.

A modern művészet hosszú utat tett meg tárgya dekonstruálásában, Warhol jutott azonban a legmesszebbre a művészet szubjektumának, a művésznek a megsemmisítésében. Elment az alkotótevékenység visszaszorításának legvégső határáig. Mondhatnánk, ez az ő sznobizmusa, de ennek olyan fajtája, mely teljesen felment minket a művészet színlelése alól, pontosan gépiességénél fogva. Picabia és Duchamp is bevezették a gépet a festészetbe és a festés mechanizmusába, de a gép ott a mechanisztikus szürrealizmus része, vagis alapvetően kritikai funkciót lát el (még a ready-made is ennek a funkciónak felel meg), nem magát a gépiességet képviseli. Warhol ellenben tisztán és egyszerűen azonosul a gépiességgel, ugyanúgy, ahogy az utópia semmi-jével tette, hogy ezeket valamint magát a modern világ automatikus valóságaként hirdesse.

Ez az azonosulás a gépiességgel – ez az igazi sznobizmus. Képeinek ellenállhatatlan erőt kölcsönöz, míg más képek, ha a banalitás mechanikáját tükrözik is, egyedi tárgyak maradnak. A többiek nem váltak valódi gépekké, ennél fogva valódi sznobokká sem, művészek csupán. Művük megáll félúton a mesterséges, a feltétlen műtárgy felé. Jóllehet az ábrázolás titkát ők is elvesztették, mégsem vonják le azokat a következtetéseket, melyek a gépies sznobizmusban tulajdonképpen egyfajta öngyilkosságot jelenthetnek.

Warholnál a lét minimum igényével, a cél és az eszköz minimum stratégiájával találjuk szembe magunkat. „A semmi tökéletes, minthogy nem áll vele szemben semmi.” Olvassuk el Warhol naplóját, elejétől a végéig: a legszebb leírását adja ennek az áttetszőségnek, ennek a pedáns kifejezésnélküliségnek, ennek a könnyűségnek, a jelentésnélküliség akarásának, amely kétségtelenül a hatalom akarásának modern változata.

Amögül, amit megszállottságnak vagy nagyvilági könnyedségnek tartottak, „semmi nem hiányzik, minden ott van. Az érdektelen pillantás. A megtört báj. Az unalomba süppedő tehetetlenség, a feldúlt sápadtság, a sikkes bizarrság, az alapvetően passzív

rácsodálkozás, a lenyűgöző titkos tudás... A gyerekes, rágógumi-rágó naivitás, a kétségbeesésben gyökerező csillogás, az önmagát csodáló hanyagság, a tökélyre vitt másság, a könnyedség, a homályos, leskelődő, bizonytalanul fenyegető légkör, a halovány, halkán eluttogott mágikus jelenlét, a csont és a bőr...” – hogy magát Warholt idézzük (*The Philosophy of Andy Warhol – From A to B and Back Again*).

Ez lehet az oka annak, hogy Warhol képeit a végtelenségig lehet kicsinyíteni anélkül, hogy a részlet elmélyülne. Tudomásom szerint, más művészekkel ellentétben, még kiállítási katalógusban sem találhatunk egyetlen kinagyított részletet Warhol művéből. Minden műve már eleve hologramként működik, ahol rész és egész között nincs különbség, és ahol a pillantás a távolban egy szubsztancia nélküli tárgyban vész el, amíg össze nem olvad a tárgy virtuális jelenlétével.

Warhol maga is egyfajta hologram, akárcsak képei. A hírességek eljönnek a Factory-be, körüljárják anélkül, hogy bármi tanulsággal szolgálna számukra, tökéletesen feloldódnak virtuális jelenlétében, megpróbálnak áthatolni rajta, mint egy szűrőn vagy egy fényképezőgép lencsén – amivé Warhol valójában lett. Valeria Solanis megpróbált átkelni a hologramon, és megkísérelte széttörni ezt a lencsét, amikor rálőtt, arról akart kétségbeesett erőfeszítésében meggyőződni, vajon képes-e még vért hullatni. Ebben az esetben Warhollal együtt azt kell mondanunk: aki nálam felszínesebb, annak meg kell halnia. Warhol maga is kishíján belepusztult.

Warholnál minden utáncat. A tárgy utáncat, amennyiben nem függ többé a szubjektumtól, egyedül a tárgy vágyától. A kép utáncat, mert nem függvénye többé egy esztétikai követelménynek, kizárólag a kép vágyának (Warhol képei egymást kívánják és generálják, minthogy a képnek nincs más célja, mint maga a kép). Nincs már saját jelentésük, ezért nincsenek elidegenedve sem. Ebben az értelemben a fetisizmus, a feltétlen szimulakrum stádiuma egy későbbi állapot, az elidegenedést követő stádium, mely megszünteti az elidegenedést. Ennélfogva Warhol az első nem-elidegenedett művész, a fetisizmus radikális stádiumának művésze, amely – ahogy ő mondja – a tökélyre vitt másság (azaz, ami túl van az elidegenedésen).

Az elidegenedés forradalmi logikája után a szimuláció fetisizáló logikája és a fetisizmus radikális logikája áll előttünk. Warhol az első, aki képeivel megtestesíti ezt a mutációt. Ennek köszönheti különös varázsát, amely kizárólag a fétis sajátja, a fétis légkörét, amely az üresség különösségét övezi. A hírnév híres negyedórája pedig, amelyről beszél, nem más, mint annak a képessége, hogy elérje ezt a szélsőséges jelentésnélküliséget, amely úrt támaszt maga körül, amely felé minden távollévő vágy vonzódik. Nem is olyan egyszerű ez a jelentésnélküliség. A belépésért a vágy üres terébe nagy árat kell fizetni.

A fétisnek megvan a maga élete. A fétisek a gondolkodás mindenhatósága által kommunikálnak, az álmok sebességével. Míg a jelek kapcsolata különbözőségükön alapul, tehát kapcsolatuk differenciált, a fétis (kép, fétis-tárgy) közvetlen láncreakciót követ, mert indifferens szellemi szubsztancia alkotja. Jól példázza ezt a divattárgyak fetisizmusa: elterjedésük irreális és közvetlen, mivel nincs jelentésük. Az eszmék elterjedése is lehet irreális és közvetlen, csak fétissé kell válniuk.

Ne hagyjuk magunkat becsapni a warholi fetisizmus hideg, végletekig leegyszerűsített, önmagukkal szemben indifferens formái által. Ez a gépies sznobizmus

valójában a tárgy, a kép, a jel, a szimulakrum növekvő hatalmát takarja. Az érték hatalmának megnövekedésével állunk szemben, és erre a legjobb példa maga a műkincspiac. Ezen a téren nem fenyeget az ár elidegenedésének veszélye, az ár itt még a dolgok valós mércéje. Belépünk az érték fetisizmusába, amely magának a piacnak a fogalmát kezdi ki, ugyanakkor pedig megsemmisíti a műalkotást mint olyat. Természetesen Warhol maga is bűnrészes az érték megsemmisítésében egyfajta túlkínálással, mely magát az értéket szünteti meg. Az ő célja is az, hogy a kép által megsemmisítse valódit, a képek olyan mértékű túlkínálatával, amely felszámol minden esztétikai értéket. Ebben az értelemben téved H. Obalk, amikor azt mondja, hogy Warhol nem nagy művész: szerencsére Warhol egyáltalán nem művész. Éppen ellenkezőleg, Warhol műve antropológiai kihívás a művészetnek és az esztétika fogalmának.

Komolyan fontolóra véve, mit is csinál a modern művész? A modern művész úgy gondolja, műalkotásokat hoz létre, de nem lehetséges, hogy valami egészen más tesz? A Reneszánsz kort követő művészek úgy hitték, vallásos tárgyú képeket festenek, valójában azonban műalkotásokat hoztak létre. Műalkotásnak neveznénk-e azokat a tárgyakat, amelyeket a modern művész létrehoz vagy valami egészen másnak? Például fétis-tárgyaknak, de a varázslat alól feloldott fétiseknek, mindennapi használatra szolgáló, tisztán dekoratív tárgyaknak (Roger Caillois „hiperbolikus díszeknek” mondaná őket). Tárgyak, melyek a szó szoros értelmében babonások, hiszen már nem a művészet fenkölt voltából fakadnak, nem a művészetbe vetett mély hitet tükrözik, hanem a művészet babonáját örököltik meg annak minden formájában. Fétisek tehát, melyek ugyanazon az elven alapulnak, mint a szexuális fetisizmus, mely szexuálisan szintén indifferens: mikor tárgyból fétist csinál, tagadja mind a nemek, mind a szexuális gyönyör valóságát. Nem hisz a nemből, csak a nem eszméjében (amely természetesen nem nélküli). Ugyanígy már nem hiszünk a művészetben, csak a művészet eszméjében (melynek önmagában természetesen semmi köze az esztétikához).

A művészet észrevétlenül maga is eszmévé vált, és elkezdett eszmékkel foglalkozni. Duchamp *Palackszárítója* egy eszme, Warhol Campbell-konzervdobozja egy eszme, Yves Klein, amint egy galériában bianko csekkért levegőt árul, szintén egy eszme. Eszmék, jelek, utalások, fogalmak. Már egyik sem jelent semmit, de még van jelentése. Úgy tűnik, amit ma művészetnek nevezünk, gyógyíthatatlan ürességtől szenved. A művészetet megcsúfolja az eszme, az eszmét megcsúfolja a művészet. A transzszexualitásnak és a paródiának ez a formája – a mi formánk – a művészet és a kultúra egész területét uralja. A művészet az eszmétől, a művészet üres jeleitől és főképpen saját eltűnésének jeleitől átitatva a maga módján transzszexuális.

Az egész modern művészet absztrakttá vált abban az értelemben, hogy sokkal inkább a formák és szubsztanciák eszméje hatja át, mint azok képzelete. Az egész modern művészet konceptuálissá vált abban az értelemben, hogy a műben fetisizálja a fogalmat – a művészet egy intellektuális modelljének sztereotípiáját – ugyanúgy, ahogy az árunak nem a valós értékét fetisizálják, hanem az érték absztrakt sztereotípiáját.

A művészet megszűnt létezni, amióta elkötelezte magát ennek a fetisizáló ideológiának. Úgy is mondhatnánk, hogy a művészet mint specifikus tevékenység teljesen eltűnőben van. Ez vagy odavezet, hogy a művészet ismét tiszta technikává és

mesterségbeli tudássá válik, és áttevődik az elektronika területére, ahogy az napjainkban mindenütt megfigyelhető, vagy egy elsődleges ritualizálódáshoz, amelyben az esztétika eszközeként szolgálhat bármi, így a művészet az egyetemes giccsben végződik, ahogy a vallásos művészet Saint-Sulpice giccsében ért véget. Ki tudja? Talán egy nap majd kiderül, hogy a művészet nem volt más, mint zárójel, fajunk egyfajta múltó luxusa. A probléma az, hogy a művészetnek ez a válsága azzal fenyeget, hogy soha nem ér véget. A művészet válsága Warholnál lényegében lezárult, ellenében másokkal, akik otthonosan érzik magukat ebben a végeláthatatlan krízisben.

Az elgépiesedésnek, önelgépiesítésnek ezen a pontján – mely Warhol sznobizmusának lényege – igazából nem beszélhetünk sem válságról, sem kritikai térről, kizárólag paradox térről. A kritikai tér a szubjektum és az objektum, a művész és a világ mindenkori jelenléte a világ átalakításának perspektívájában a szimbolikus hatalom birtoklása által. A paradox tér esetében ezzel szemben a szubjektum és az objektum eltűnnek, és átadják helyüket valami még rejtélyesebbnek. Hogy világossá váljék előttünk, gondoljunk csak az élenjáró tudományok jelenlegi állására: az objektum objektivitása és a szubjektum (a tudás) kritikai pozíciója egyidejűleg megszűnik, és az objektum valósága a számítógép képernyőjén megjelenő nyoma lesz. A bizonytalanságnak ez az új tere a tudományban szintén paradox tér. Ebből a szempontból kell szemügyre vennünk Warholt is és az egész kortárs művészet paradoxonát. Warhol képei mögött éppúgy nincs valódi univerzum, mint a részecskék pályáját bemutató képernyő mögött – a hatás mögött nincs ott Warhol mint szubjektum. Van a látszatnak, és van az ábrázolásnak egy virtuális felszíne, amely a dolgok jelen állásánál a legeredetibb (a „legigazabb”), amit elérhetünk mind a tudományban, mind a művészetben (talán a művészet már nem is művészet és a tudomány sem tudomány, hiszen mi a paradox tudomány?) A kép virtuális, bizonytalan és paradox helyzete most a kép ideális helyzete, akárcsak a tudomány képernyőn megjelenő tárgyáé (akár tetszik, akár nem, művészet és tudomány képernyővé váltak). Véget kell vetni a pop arttal és Warhollal szembeni évtizedes alaptalan vádaskodásnak, a pop art és Warhol kritikai vagy kritikátlan szerepéről folytatott végeláthatatlan ideológiai vitának, ahogy a médiákkal és a kapitalista rendszerrel való cinkosság kérdését is le kell zárni. Természetesen Warhol nem vádol, hiszen valójában állítani sem állít semmit. De éppen ebben rejlik az ereje. Bármiféle kritikai jelentés csak gyengíteni képei paradox helyzetét és áttetszőségét. Bármiféle negativitás érvénytelenné tenné a képet mint paradoxont, mint szélsőséges jelenséget azzal, hogy leegyszerűsített célszerűséggé redukálja. A kritikai funkció kísértésbe hoz, arra csábít, hogy jelentést tulajdonítsunk annak, aminek nincs jelentése, esetünkben azonban felszínes radikalitásuktól és materiális ártatlanságuktól fosztanánk meg ezeket a képeket, üzenetekké alakítva őket, miközben éppen az a lényegük, hogy minden értelmezést megtörjenek ürességükön. Akármilyen furcsán hangzik is, csak a világgal szembeni közömbösségüket megőrizve tartják meg a képek hatékonyságukat és intenzitásukat.

Egy tárgy nélküli kép paradoxona, amely ráadásul a szubjektum által elképzeltet is nélkülözi. Olyan ez, mint Lichtenberg kése, a híres penge nélküli kés, melynek nyele sincs – valójában ez az ideális kés: nem a nyél áll szemben a pengével, hanem a nyél hiánya a penge hiányával. Ez a kés paradox tökéletessége, ahogy Warhol univerzumáé is, ahol semmi nem áll szemben semmivel. Warhol saját szavaival: ez a másság tökéletessége, ahol senki nem áll szemben senkivel, mert a jelentés-

nélküliség köti össze a dolgokat a dolgokkal, az embereket az emberekkel. Csodálatos filozófiája szöges ellentéte a konszenzus vulgárideológiájának.

Warhol agnosztikus, ahogy titokban mindannyian azok vagyunk. Az agnosztikus azt mondja: Isten létezik, de én nem hiszek benne. Ugyanígy Warhol azt mondja: a művészet (talán) létezik, de én nem hiszek benne. És pontosan mert nem hiszek benne, azért vagyok én a legjobb. Ez nem cinizmus és nem is nyilvánosság központú nárcizmus – ahogy tartják –, ez az agnosztikus logikája. Mondják, hogy az antikvítás idején, pontosabban a késő antikvítás idején, amely saját korunkhoz hasonlít a leginkább, az agnosztikusok testileg és intellektuálisan is a legjobbnak számítottak hitetlenségük ellenére, vagy éppen amiatt.

Warholnak talán így kellett volna fogalmaznia: ha bizonyos lehetnék abban, hogy minden, amit teszek, blöff csupán, rendkívüli dolgokat csinálnék. Ha tudnám, hogy minden, amit teszek, nem tőlem való, csodálatos dolgokat csinálnék. Ez a sznobizmus ugyanakkor kihívás az agnosztikusnak, a hitetlennek, hogy jobb legyen, mint azok, akik hisznek.

Warhol soha nem fárad hiába. Az agnosztikus nem fárasztja magát azzal, hogy Isten dicsőségéért munkálkodjon vagy, hogy Isten létét bebizonyítsa. Warhol nem terheli magát azzal, hogy a művészetért munkálkodjon vagy, hogy a művészet létét bebizonyítsa. Alapvetően nincs szükség erre. Nincs szükség a művészet pátoszára. Ez sztoikus vonás. Nem kell hozzátennünk a világhoz a világ pátoszát, sem a világfájdalmat. Warholban az a jó, hogy egyszerre sztoikus, agnosztikus, puritán és eretnek. Minden tulajdonságot megtalálhatunk benne, ahogy nagylelkűen ő is minden elismerést megad a világnak. A világ van és kitűnő. Az emberek vannak és rendben van velük minden. Nincs szükség rá, hogy higgyenek abban, amit tesznek, így tökéletesek. Mindenki zseni, de ő a legjobb. Soha nem volt még a teremtmény, a művész, a zseni privilégiuma így derékba törve efféle maximalista iróniával. Ráadásul mindez megvetés nélkül és demagógiától mentesen: bizonyos hétköznapi ártatlanságot, a privilégiumok felszámolásának kegyes formáját mutatva. Van benne valami a katharokból és a kiválasztottak teóriájából.

Ez a warholi demokrácia, mely oly sok vonatkozásban különbözik a művészet és a művészek kasztszellemtől, nem egyszerűen az emberi jogokon alapul. Ellenkezőleg: a gonosz elvén nyugszik. A gonosz elve a világnak mint totális illúzióknak az elveként jelentkezik (mint az ördög műve). Paradox módon a katharok a földön megvalósított tökéletességgel egyetemben, ezt az elvet is elismerték (az egyház szemében ez számított a két alapvető eretnekségnek meg még ma is annak számít minden politikai és morális ortodoxia szemében). Nos, ahogy a katharoknál láthatjuk, az illúzió elve a legdemokratikusabb, a leegalitáriusabb elv, hiszen mindannyian egyenlők vagyunk a világ mint illúzió előtt, ám távolról sem vagyunk egyenlők a Jó és az Igazság világa előtt, ezek előtt a mindenfajta egyenlőtlenlenség gyökerét képező elvek előtt.

Ily módon lehet Warhol egy tökéletes, mindenkit kielégítő ábrázolás forgatókönyvírója. Mindegyik kép jó, mert mindegyik ugyanúgy illuzórikus. Mindenki egyszerű – mondja –, csak használd ki az alkalmat, egy fényképet se mulassz el. Ez az ábrázolás egyetemes demokráciája. Warhol sem tesz mást. Csak szerepet alakít. Még Marilyn, a sztár is csak szereplő: ő azért tehetett szert ekkora hírnévre, mert betört a tiszta szerepek szférájába. Amikor Valeria Solanis Warholra lő, akkor egyik

szereplő lő a másik szereplőre. A segédei is szereplők, akik neki dolgoznak – helyette. Az egész világ – és nemcsak a film világában, hanem politikai és erkölcsi téren is – az ábrázolásnak kötelezte el magát. Ez nem esztétikai kérdés, nem a *Nouvelle Figuration* vagy a *Figuration Narrative* kérdése, hanem a modern világ metafizikai állapota, amely ismét a feltétlen szimulakrumhoz vezet, amiről már beszéltem. A különbség az, hogy Warhol ezt az állapotot lelkesen és boldogan üdvözlí helyett, hogy sajnálkozzna, netalán elidegenedett és lesújtó állapotként élné meg.

Újra elérkeztünk ide a sznobizmuson keresztül, de az örömteli sznobizmuson keresztül. Hogyan lehetne egy gép boldog? Abszolút boldogtalannak kellene lennie, hiszen tökéletesen elidegenedett. De nem így van. Warhol feltalálja a gép boldogságát, hogy a világot még illuzórikusabbá tegye, mint amilyen volt. Mert a technika sorsa az, hogy a világot még illuzórikusabbá tegye. És ez Warholnál örömmel, színlelés nélkül történik. Hogyan lehetne egy gép mesterkelt? Warhol élvezi az ábrázolásnak ezt az állapotát, mintha második természete lenne. Van, aki ebben határtalan naivitást lát, én inkább rendkívüli tisztánlátást, amely szégyenbe hozza naturalisztikus világ-szemléletünket és a szimulakrumról alkotott lesújtó véleményünket. Warhol megértette, hogy a gép a modern világ teljes illuzióját teremti, és amennyiben boldogan részt vállal ebben a mechanikus szerepalakításban, elmegy az alakítás legvégső határáig, akkor eljut egyfajta átalakításhoz, míg a művészet, amely magát művészetként határozza meg, csak vulgáris szimulációként jelenik meg.

Ugyanez vonatkozik a körülöttünk lévő világra is, főként a hírességek világára, amelynek annyi figyelmet szentelünk. Ami a hírnevet illeti, Warhol álláspontja rop-pant egyszerű. A hírnév alapja az unalom, ahogy a képek sikere jelentésszerűségi-ükön alapszik. A hírnév és a hírnév unalma összetartoznak. Az egyik a másik alapja. Warhol naplója figyelemreméltó leírását adja, hogyan kíséri hírnevének gondos ápolását saját élete iránti közönye. A hírnév a vetítő véletlen fénysugara, amely bevilágítja az önkéntelen színész életét, és ez minden rendkívüli történésneként felfogott lét légköre, amelyet a mesterséges megvilágítás kivételesnek tüntet fel. Mindez megvilágítás kérdése. A zseni természetes fénye ritka, de a mesterséges fényből, mely modern világunkat övezi, kétségkívül jut mindenkinek. Akár egy gép is híressé válhat, és Warhol soha nem is kért mást, csak ezt a gépies hírességet, a következmény nélküli hírességet, amely nem hagy nyomot maga után. Ez az hírnév se nem historikus, se nem esztétikai, hanem fotogén, a modern világnak azt az elvárását tükrözi, hogy minden legyen látható, minden közszemlére legyen kitéve. Ma minden dolgot, minden történést le kell fényképezni. Azt hiszed saját kedvtelésedre fényképezel, valójában azonban a látvány kívánja a fényképezést, te csak szerepet alakítasz. Ez az, amit Warhol tesz: csupán a dolgok ironikus látszatának ügynöke. Azt mondják, nyilvánosságot csinál magának, de nem – ő ennek a gigantikus nyilvánosságnak a médiuma, amit a világ teremt önmagának a technika és a képek segítségével, amennyiben arra kényszerít bennünket, hogy kiüresítsük képzeletünket és fedjük fel szenvedélyeinket, és összetöri a tükröt, amelyet álszentül feltartottunk, hogy a képeket a magunk számára összegyűjtsük.

A képeken keresztül és – különösképpen – Warhol képein keresztül a világ meggyőz minket diszkontinuitásáról, töredékességéről, torzításáról, mesterséges közvetítetlenségéről.

Warhol ezért nem része a művészettörténetnek. Egyszerűen a világ állapotának része – a mi világunké. Nem ábrázolja a világot, egészen egyszerűen csak töredéke, a töredék tiszta állapotában.

A művészet felől nézve Warhol kiábrándító lehet. Ha azonban úgy tekintjük, mint töredéket, mint a világ tükröződését, maga a tökéletes bizonyosság. Akárcsak a világ. Egészként szemlélve, és a jelentését kutatva meglehetősen kiábrándító – részleteiben azonban, meglepő módon, maga a tökéletes bizonyosság.

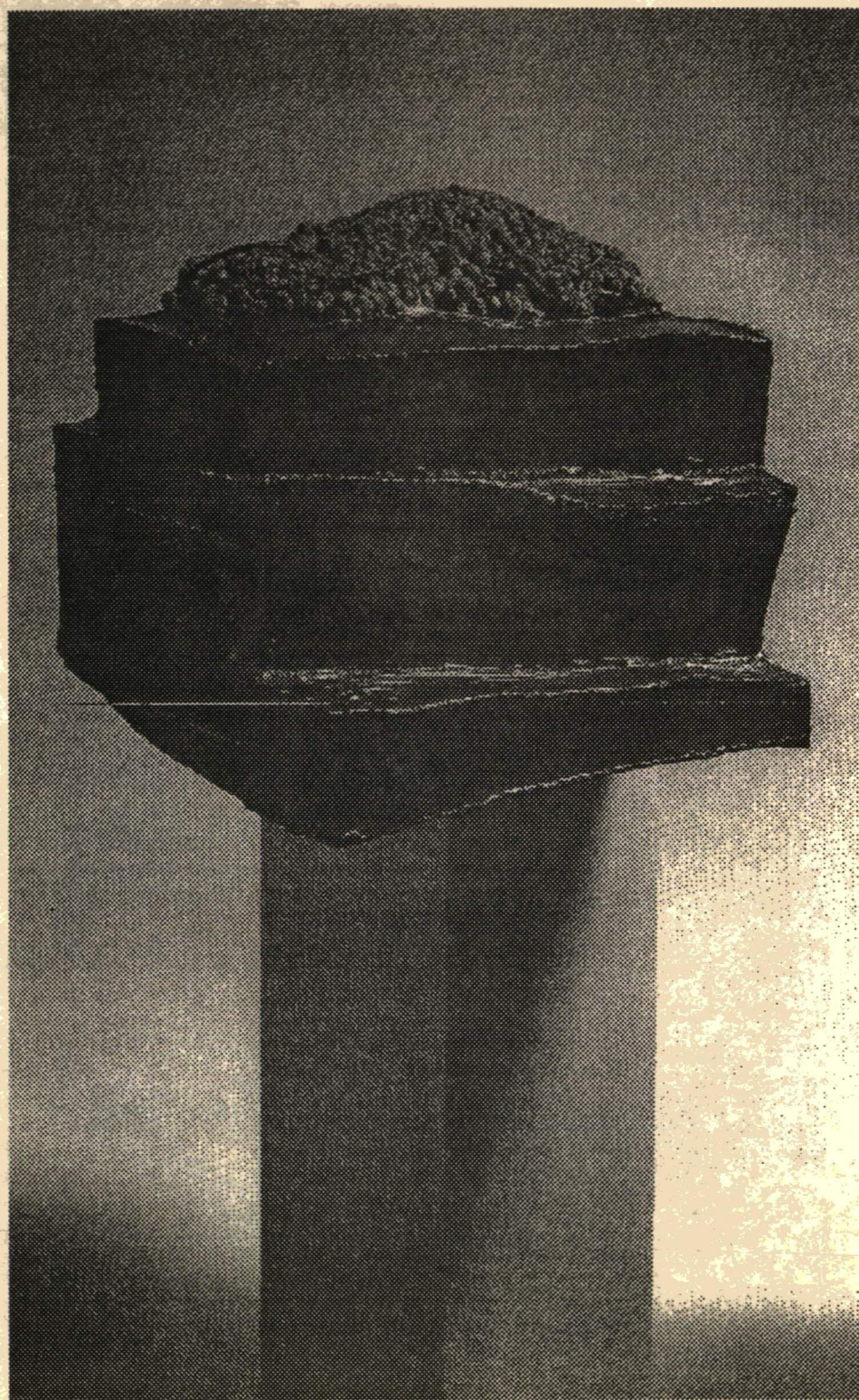
Való igaz, hogy magasztalhatjuk, szidhatjuk Warhol egyik másik képének a szépséget, illetve jelentéktelenségét. A szépség mindenütt ott van a művében szabadon eltékozolva. A lényeges számomra azonban a gép-Warhol bizonyossága, ennek a rendkívüli gépnek a bizonyossága, mely képes a világot megszűrni anyagi bizonyosságában.

Nem törekedtem arra, hogy leírást adjak Warholról. Nem is törekedhet erre senki, mert ez a szó szoros értelmében bűnrészességet, gépies bűnrészességet jelentene Warhollal. És nincs mindenkinek olyan szerencséje, hogy gép legyen.

fordította Ivacs Ágnes



BOTOND: Thomas Bernhard, Auslöschung 1992, beton



BOTOND: Három könyv, Tudományos kutatási módszerek 1993, vaslemez és beton

Losoncz Alpár

A könyv metaforájától a szimulációig

A VILÁG KÉRDÉSE

A testiség az alany és alany között történő megértés technológiai szimulációjával szemben határként tűnik fel, a testiség nem válhat a technológiai szimuláció tárgyává. A kommunikációban felfénylő testiség ugyanis nem integrálható az informatikai kalkulusok stratégiájába.

HANS BLUMENBERG *A világ olvashatósága*¹ című remekművében úgy ír a könyv metaforájáról mint a történelem és az elbeszélés imaginárius könyvtáráról. A könyv, az imagináció és az emlékezet, a feltárás és a „kitalálás”, a logosz és a poiesis együttes munkájának ezen gyümölcse a világ megjeleníthetőségét és leírhatóságát, a szavakban és képekben való összeszedettségét példázza. A jelenlétté változtatás könyvben megtestesülő művelete, a dolgok megnyilatkozásának lehetőségére, a világtapasztalat egészének szóra bírására támaszkodik.² Rembrandt egyik festménye (*C. C. Anslo, mennonita prédikátor*) életre kelti a könyv metaforájában összpontosuló tapasztalatot: a felütött, a végtelenséggel szemben már-már feszülő, vakító fénybe vont hatalmas, súlyos könyv méltóságteljesen áll készenlétben, hogy jeleit átadja az olvasásnak és az értelmezésnek – ha van, aki e bensőséges és ünnepélyes csöndben kezébe veszi a kinyitott könyvet, akkor felragyoghatnak a létezők, s megmutathatják a világban mint mérték által közvetített rendbe, egészben való gyökerezettségüket. A könyv metaforája Blumenberg tolmácsolásában, a valóság ábrázolhatóságának és leírhatóságának, s nem magának a valóságnak a metaforája. Felcsillantja a jelenlét eksztázisát, mély értelme büszkén idézi fel azt a Hegel által magasztalt törekvést, amely arra frányult, hogy a világot éthosszá, ott-honná tegye.

Figyelemreméltó, hogy az imaginárius könyvtár feljebbi fogalma a világra a tapasztalathorizontok *egészének* átfogására utal erőteljes módon. A világ kérdése pedig mindenkor a létezők, a tér és az idő koordinátáinak összefüggésrendszerében megvalósuló egybehangoltságának és tagoltságának jegyében határozódott meg. Mindazonáltal, a világfogalom boltozata alatt mindig az egész jelentéskörével

kapcsolatos szellemi fellépés rejlett (ez a megállapítás érvényes a világot extenzióként magyarázó descartes-i, és a világot a feltárhatóság feltételeként – és a jelen korban megvalósuló világfeledtséget – láttató heideggeri értelmezésre egyaránt). Az imaginárius könyvtár metaforológiájában teljes jogú jelenlétet nyer a létezők tagoltságának és egybehangoltságának elve. A könyvtár a jelek egybefogott, rendezett kozmoszában mintegy beteljesíti Blumenberg eszmefuttatását a könyvről mint a totalitás metaforájáról.

Manapság azonban már nem az egészet, a tagoltság rendjében fennálló létezők egészét átfogó gondolkodás járja. A totalitás metaforájának, a középpont, az okozatiság, a referencia, a célirányosság, a jelenlét, a tudat, a szimmetria eszméinek és az ész hagyományos eszményeinek kritikai újragondolása határozza meg korunk arculatát. Tehát ama, valamikor tiszteletet ébresztő eszmék némelyike, amely a könyv metaforájában élt tovább, korunkban gyökeres megkérdőjelezésnek vettetett alá. Derrida, például, a *Grammatológia* című művében, amelyben a nyugat-európai logosz-hagyományt az írás elátkozása szempontjából teszi tárgyá,³ egyenesen a könyv végéről, a könyvcivilizáció berekesztődéséről⁴ és az írás kezdetéről értekezik. Úgy véli, hogy a könyv „kifulladásá” – számára ez a jelenség elsősorban a könyvtárak görcsös burjánzásában nyilvánul meg – egyúttal a fonetikus írás és, ahogy fogalmaz, az „állítólag teljes beszéd” halálát jelenti. Ezek a megállapítások persze, Derrida szavai szerint is, metaforák, amelyek azonban fényt vetnek a beszéd és a könyv új helyzetére a könyvcivilizáció kifulladásá után. A „berekesztődés” jelentése itt tulajdonképpen a könyvcivilizáció kimerülése utáni lehetőségek összegződésére, azaz arra a helyzetre vonatkozik, amely a kommunikáció új tartalmaival való számvetésre kényszerít bennünket.

Derrida vitába száll E. R. Curtiussal, aki a Platónról Calderónig vezető úton a könyv újonnan kivívott pozícióját vélte azonosítani.⁵ Merthogy a középkorban is, amely Curtius kutatásainak tárgya, érvényben maradt a Derrida által felismert mozzanat: ott is a jelölt igazságfogalmát ruházták fel méltósággal, s élesen szétválasztották az isteni vagy természetes írást és az emberi véges inskripciót. A könyvcivilizáció a jelentékeny módosulások ellenére, a nyugat-európai logiko-grammatikai kategóriákkal összhangban a megszabolt, rangfosztott és alárendelt fonetikus írás fogalmát tartotta életben. A könyv itt a metafizikai egyetemesség tükre, az Egészet szervező akarat mintaszerű teljesítménye, dekonstrukciós bírálata tehát vezérfonálként szolgál Derrida értekezésében. Derrida a logiko-grammatikai kategóriák lényegét a lét fogalmában mint jelenlétben ismerve fel, az írásnak a nyelv fogalmát magában foglaló, de egyúttal azt dekonstruáló meghatározására törekszik.⁶ Derrida munkássága tanúskodik a jelenlét önhiitt metafizikája talapzatán nyugvó könyveszme dekonstrukciójára utaló kísérletekről, arról az irányulásról, amely az írást nem kívánja a hang iránti hűségre és a jelenvaló beszéd tolmácsának szerepére korlátozni. Az írás ilyenén meghatározása feladatául tudja, hogy a kordában tartás helyett, őrizze a nyelv nyugtalanságát, amely a jelölő és a jelölt viszonylatában teremtett hagyományos határok folytonos szétfeszítését igényli. Derrida műveinek konfigurációja megnyilvánítja a dekonstruktív intenciót: ezek a művek nem óhajtják a könyv metaforájához tapadó elrendezettséget, a részek egybeillesztését valamint azt a klasszikus architektúrát megjeleníteni⁷, amely az elő/utószó,⁸ a tördelés, a hierarchikus tagolódás és a linearitás egységében formálódott szöveget segítette napvilágra. A „könyv”⁹ formája képviseli a könyv

lehetőségeire vonatkozó önvizsgáldást, a könyv eszméjét illető dekonstrukciót. A jelenlétfizika, a fonocentrizmus és a logocentrizmus uralmától megszabadult szöveg nem egyszerűsíthető az értelem, a tézis avagy a téma célirányos mozgására,¹⁰ vagy a „maradék nélküli olvashatóságra” (Derrida); a textus – lezárhatatlan és leegyszerűsíthetetlen. Az olvasás értelmet vagy témát célzó gyakorlata nem emelhet gátakat a szöveg/szövedék folyama előtt. Az olvasat avagy az értelmezés nem törölheti el azt a többletet,¹¹ amely az önmagát görgető, a disszemináció kalandját élvező szöveg legsajátabb tulajdona.

De hadd időzzek még néhány mondat erejéig a derridai értekezésnél, pontosabban addig amíg az érvelés lépésrendje, a könyvcivilizáció végére utaló diskurzus irányvonalát követve át nem vezet bennünket az információs-kommunikációs technológia kérdésköréhez! Derrida, amidőn arról beszél, hogy az írás fogalmát a nyelv fogalmához hasonlóan az infláció, mármint az „írás” szónak túlzott igénybe vétele kerítette hatalmába, szót ejt a kibernetika programjáról is.¹² Egyúttal nyitva hagyja a kérdést, hogy a kibernetikus programnak vannak-e lényegbeli határai. Úgy érvel, hogy még akkor is, ha elfogadjuk a megállapítást, miszerint a kibernetika ki akarja szorítani az összes metafizikai fogalmat, mint például az emlékezet, az érték és a választás fogalmát, – *amelyek arra szolgáltak, hogy szembeállítsák a gépet és az embert* – meg kell tartani az írás fogalmát.¹³ Legalábbis addig, folytatja, amíg felszínre nem kerül a kibernetika történelmi-metafizikai beágyazottsága. A továbbiakban az elméleti matematika írását említi, amely belülről teszi kérdéssé a fonetikus írásban rögzült metafizikát, a tudás és a történelem filozófiai eszméjét. Majd az „információátvitel gyakorlati módszereire” hívja fel a figyelmet, amelyek annyira kitágítják az „üzenet lehetőségeit”, hogy az üzenet immáron nem valamilyen nyelv „frott” tolmácsolása. Úgy tűnik, hogy Derrida, legalábbis a *Grammatológia* felidézett gondolataiban, rokonszenvvel figyeli az információátvitel gyakorlati módszereinek ilyen irányú fejlődését, hiszen általa a szerinte évszázadokig ránk nehezedő fonetikus írás normája *önmagát* korlátozza, méghozzá amikor a nyugati metafizika egyre inkább kiterjeszti fennhatóságát a korábban független területekre. Az információátvitel technológiájának üdvös dinamikája tehát a nyugat-európai logosz-hagyományon belüli esemény, hiszen Derrida magának a fonetikus írásnak tulajdonítja ezt az önmódosítási, önkorlátozási erőt: kultúránk eszerint, a fonocentrizmus önkritikájának állapotában van. Ugyanakkor azt is megjegyzi, hogy a kibernetikának és az írás „emberi tudományainak” nem véletlenszerű összekapcsolódása még gyökeresebb irányváltáshoz vezet. Nem kapunk azonban magyarázatot arra, hogy milyen módon nyilatkozik meg ez a gyökeres irányváltás, s az a kérdés is homályban marad, hogy a fonetikus írás önkorlátozásában kifejezésre jutott tendenciák vagy a beszélő alany távollétében működő információátvitel technológiája hova vezethetnek bennünket. Nekünk viszont ehelyütt kell felvennünk a fonalat, és itt kell kutatnunk a közvetlenül vagy közvetetten felvetődött kérdésekre vonatkozó válaszadás lehetőségei után – ezek a kérdések a információátvitel technológiájának, a telekommunikációnak a „könyvcivilizáció” berekesztődése után megvalósuló, *világtapasztalatot befolyásoló* kibontakozódásából adódnak. Ennek az erőfeszítésnek szembe kell néznie azokkal a jelenségekkel, amelyek megszabják az információátvitel technológiájával kapcsolatos többértelmű tapasztalatjelentéseket, és rá kell kérdeznie az újkori szubjektivitás jelzett önkorlátozási módszereire a kibernetikai programok planetáris kiszélesedésének környezetében. Végül

is ismételten felszínre kell, hogy törjön az ember és a gép századi egymásrautaságának kérdésköre, amelyet az információvitel technológiájának esetében is, mint annyiszor máskor, amikor a technika dilemmája merült fel, egymással szembenálló értelmezési irányulások, nevezetesen az apokaliptikus kritika és a kritikátlan dicsőítés különféle változatai jellemeznek. Így, míg az egyik vélemény a szertelenné vált technológiába/médiумokba belebonyolódott szubjektivitás kilátástalanságát, sőt, a kozmikus dagadó tehetetlenségünket, domborítja ki, addig a másik az információátvitel közegeinek korlátlan felhasználhatóságát, maradéktalan instrumentalizálhatóságát hirdeti. Az előbbi arra ösztönöz, hogy temetkezzünk bele a könyvcivilizáció vége után bekövetkezett, posztmodernnek nevezett, helyzet vigasztalanságába, az utóbbi pedig azt a képzetet erősíti, hogy elérkeztünk a technológia vezérelte üdvözülés útjának utolsó állomására, ahol az esély az ölünkbe hull.

Az újkori racionalista szubjektivitás képleteiben a világtapasztalatot a tényekre való felbontás művelete szövi át. Az atomizált tényeket az ész kalkulatív eljárásai forrasztják egybe.¹⁴ A megismerő alanyak szakadatlanul az a feladat jut osztályrészéül, hogy a világtapasztalatban kiszűrje a környezetből eredő információkat, mégpedig annak érdekében, hogy a megismerés kiindulópontjai atomizálódott tényekként jelenítődjenek meg. Miközben így halmozza a tényeket, lehetősége nyílik arra, hogy az elvont racionalizmus világképét építse fel. Az elvont racionalitás módszerének foglalata: az „atomizált inputok összekapcsolása a gondolkodási funkciók komputacionalizmusával”.¹⁵ A lényegi összefüggésekbe való betekintés itt azok joga, akik készek arra, hogy szembenézzenek a tapasztalatban megmutatózó dolgok valódiságának a kérdésével. Az effajta módszertani eljárás úgy vásárolja meg biztonságát, hogy feláldozza az értéktételezéseket, s ezzel összhangban arra törekszik, hogy az objektívvá stilizált, „el-nem kötelezett” (Taylor), elfogulatlan látásmód okán kiszorítsa a szubjektivitás mozzanatait. A környezetből kioldódott atomizált elemeket az ész kanonizált mechanikus-okozati folyamatoknak veti alá, és olyan világképet hoz létre amely nélkülözi az érték tényezőjét. Minél inkább eltűnnek a szubjektivitás perspektívái, annál objektívabb az a rend, amelybe beilleszthetők az átdolgozásra, a „program realizációjára” váró információdarabok. Az atomisztikus-komputacionális világkép erődtímenye, a magányos, elszigetelt tudat tehát úgy formálja ki a világot, s úgy szerkeszti ennek egységét hogy benne feltámuljon a jelenségek objektív képviselője. A gondolkodás a szó mechanikus értelmében ugyan a testben történik, de az elvont ész eljárása eleve lehetetlenné teszi, hogy a világtapasztalat, a kultúrában vagy az életformában rögzült, *testileg* közvetített, egzisztenciális gyakorlat által jusson kifejezésre.¹⁶ Az ész úgy tesz szert az objektív világkép megrajzolását illető képességre, hogy kívülre helyezi magát¹⁷ a kultúrán, az életformán, s dekontextualizált helyzetből szemrevételezi az előtte kibomló jelenségeket.

Az informatikai-komputacionális struktúra homlokzatán világosan áll felírva az újkori elvont racionalitás képlete. Az informatikai-komputacionális ész, amely a korszerű kommunikációs technológiai hálózat alapjait képezi, voltaképpen a digitális egyetemesség, a teljessé váló kommunikabilitás révén biztosítja az elvont racio-

nalizmus folytonosságát. Ugyanakkor a világtapasztalat további formalizálásával radikalizálja az újkori szubjektivitás mélyén rejlő irányulásokat, ami révén új megvilágításba kerül a technika és a tudomány fogalma is. Az újkori tudomány eszméje tárgyra-utalt, módszertana tárgyhorizontú, hiszen erőfeszítései az előzetesen fennálló, re-prezentálható létezőket illető – az objektivitás nevét magának valló – értelmezésről tanúskodnak. A „posztmodern” informatikai tudomány „immáron nem kutatás-felfedezés, hanem a létrehozás/előhívás egy módja. Nem keres, hogy találjon...hanem létrehoz/előhív – nem tárgyakat hanem információkat, hogy azok felhasználhatók legyenek a majdani műveletek számára... A korszerű-eljövendő tudomány a létrehozás, előhívás, felhalmozás, leltározás és az információk feldolgozásának valamint akkumulációjának módozata”.¹⁸ A valószínűségi kalkulusok az elektronikus impulzusok egymásravonatkozódását (az ún. „igen/nem állásfoglalások”) írják le, ténylegesen az információk, az információs láncolatok végtelenbe mutató felhalmozódását készítik elő. A totalitást célzó numerizáció a szabadjára engedett, burjánzó jelek kombinatorikájában ölt testet. Az informatikai-elektronikai gép az adatokat úgy dolgozza át, hogy azokat a legkisebb logikai meghatározottságra szűkíti le, mégpedig azon számokra amelyek bináris kódokká és elektronikus impulzusokká alakulnak át. A legkisebb információs egység, a bit teszi lehetővé ezen műveletek egybekapcsolását.¹⁹ Az információ létrejötté voltaképpen a numerikus feldolgozhatóságtól függ, s nem fordítva.²⁰ Az újkori szubjektivitás a világot tényekre bontotta szét, ám az informatikai ész tovább megy ennél, a tényeket, valamint minden tulajdonságot és azonosságmozgatót, amelyet a környezetből szelektálunk ki, numerikus kombinációkra vezet vissza.

Összegezve, az informatikai jelkombinatorika létfogalmát már nem elégíti ki az újkori szubjektivitáshoz kötődő módszertani elemek (atomizmus, processzuálás, elfogulatlanság) pusztá felsorolása. Az informatikai nyelv olyan jelbirodalmat teremt, amelyben a világtapasztalat formái, a világkép részelemei gyökeres változásnak vannak kitéve. Azon elvek fénye, amelyek valamikor a létezők tagoltságát és különbség szerinti létét igazolták, elhalt. A tagoltság kategóriái elsüllyedni látszanak a digitális kontinuumban. A létezők az informatikai egyetemesség szintaktikus szerkezetében numerikus kombinációkra egyszerűsödnek, a világtapasztalat az informatikai tények viszonylataiban jut érvényre. A világ, mint az informatika kivételének tere, numerikus kombinációk állagában állandósul, ugyanis a tér és az időrelációk egyaránt informatikai tények gyanánt jutnak jogaikhoz. Mintha a létezők arra rendeltettek volna, hogy bevonhatóak legyenek a kommunikációs technológia kontinuumába: mintha a létezők alapanyagul szolgálnának a tobzódó jelek közötti kombinatorika, a kommunikációs-informatikai egységek, referencialitáshoz már nem tapadó kezelése számára. A világ immáron megszűnik a jelentések tartálya lenni, amelyeket a megismerő-tevételes alany önnön tudatában tükröztette, a világ legfeljebb az informatikai dinamika hálószerű szétterjedésének, a kalkulusok megnyilvánulások eredménye. Az informatikai nyelv közönyt tanúsít a szemantikai kategóriák, az igazság, referencia és a jelentés íránt – ez a közömbösség biztosítja a létezők egyetemlegessé váló dekodolásának gyakorlatát.²¹

Hogyan jelentkezik tehát a „posztmodernizáció” a kommunikációs praxis színterén, hogyan összpontosul az újkori szubjektivitás, az elvont ésszerűség „önkorlátozása” az informatikai-kommunikációs technológiákban? Miért csoportosulhat a „posztmodern” helyzet megannyi értékelése a kommunikációs technológiák értelmezése körül?

a) A „posztmodern” irányulások egyik fontossággal bíró ismertőjegye a referencia fennhatósága alól megszabadult nyelv igenlése.²² A nyelv ehelyütt voltaképpen formája annak a végtelen nomád vándorlásnak amelybe az eredettől, a végcéltól, az otthontól elszakadt és fedélre soha nem lelő vándor vettetett. A „posztmodern” nominalizmus megfosztja értékétől a nyelvileg-nem közvetített valóságképet, azt állítja, hogy visszaállította jogaiba a megnevezés gyakorlatát. A referenciától való eloldódás óhaját, a „valóság” korlátozó kereteiből, a szűknek minősített határokból való kitörés igényét a nyugati gondolkodás bináris ellentéteire (physis/techné, physis/nomos, érzék/értelem, jelölő/jelölt, stb.) irányuló dekonstrukció szándéka mozgatja.

Az információs technológiák világában a reprezentáció, a referencia, az információk nélkül közvetített „valóság” fogalmainak egyfajta kiszikkadása játszódik le. A reprezentációt, a „valóság” kivetítésének és birtokba vételének eljárásait felváltja a valóság szimulálása: matematikai modellek, digitális képek jelennek meg a valóság helyén, a telekommunikációs médiumok átveszik a referencia szerepét. Azokban a folyamatokban, melyek felszítják a képteremtés, az előhívás/létrehozás esztétikai örömet, a homo ludens jut szóhoz különös erővel. A digitális képek kivetítésének gyakorlata minden bizonnyal új fejezetet nyit a játék, azaz, a homo ludens történetében: a játékterek olyan kitágulása jöhet létre amelyben egy „új képzelőerő” (V. Flusser) találhatja meg helyét. Hiszen a lehetőségekkel való játszadozás, a váratlan, a meglepetésszerű elővárásolása a numerikus kódok szövevényéből az imagináció olyan felszárnyalásával kecsegtet amely maga mögött hagyva a referenciális világban elmerülő valóság-hűséget, az utánzás és a másolás kényszerét, talán példa nélkül áll a képteremtés hagyományában. Az imagináció a digitális környezetben mélyen belenyúl a realitás szöveteibe. A digitális lehetőségekhez való vonzódás táplálja a képzelet erejét: a homo ludens erőre kaphat a digitális projekciók világában. A simulacrumok felületein a tárgyság új jelentése is kibontakozik. A simulacrumok esztétikai-technológiai alakzatai nem élesen körülmetsett, szilárd határokkal rendelkező tárgyak, hanem a játék törvényeinek engedelmeskedő pontok halmaza. A valószínűségi kalkulusok új lehetőség-fogalmat is segíthetnek napvilágra, nevezetesen egy olyan lehetőségfogalmat amely elrugaskodva a referencialitás súlyát hordozó valóságtól, „magasabban áll a valóságnál”. Feltételezhető tehát, hogy a digitális képek burjánzása mögött a játék másfajta pozícióját kell látnunk az emberi létezés alapvető jelenségeinek viszonylatrendszerében. A digitális projekciókban testet öltő képek, a „digitális esztétika” filozófiája egyenes úton vezet el bennünket az új technológiákba vetett remények mélyén lappangó utópiákhoz.

A poiesis új szelleméhez a mindennapok esztétizálása, a médiumok esztétizált retorikája illik. E retorikát, a beszédaktusok fogalomtárával élve, a performatív aktusok jellemzik. A performatív aktusok, ellentétben a konstatív állításokkal nem a referencialitáshoz, azaz nem a beszéd előtti tényállapotokhoz kapcsolódnak, hanem szituációkat teremtenek. Az informatizációs közegek performatív dimenziói az informatikai kor esztétikai sensus communisát szervezik, olyan szituációkat hoznak létre, amelyekben a digitális képek technológiai-esztétikai kritériumai érvényesülnek. Az informatikai-kommunikációs közegekben, a technológiai-esztétikai simulacrumokban kétségkívül továbbél az a tendencia, amelynek a harmincas évek egyes gondolkodói (mint például W. Benjamin) tudatában voltak: az esztétikai tapasztalat mélyreható megváltozása a technológiai eljárások lendületes fejlődésének kontextusában.

Hovátovább, a digitális képek sokszorozódása, az életvilág áthatása a technológiai-esztétikai kritériumok által, beteljesíteni látszik az említett tendenciát, mégpedig, az esztétikai tapasztalat függését a technológiai kritériumoktól.

A digitális logika szétfeszíti a linearitásban rekedt alfabetikus írás kereteit is, zárójelbe teszi a létezőket, amelyek az informatikai nyelv propozicionális kalkulusai számára csupán ugródeszkaként, elrugaszkodási alapként szolgálnak. A mediatizált-elektronizált életvilágban a valóság csupán egyike a digitális konstellációknak. Egy derrida-i szóhasználat alapján azt mondhatnánk, hogy a referenciális jelentés csupán ürügy²³ az informatikai kalkulusok számára, hogy kivetítsék a lélegzetállító sebességgel megjelenő referencianélküli képeket. Az informatikai nyelvben gyökeret vert az autoreferenciálítás tendenciája. A lineáris írás kulturáját felváltja a digitális képek, a simulacrumok kultúrája, a valószínűségi kalkulusok megnyilvánulásának folyama. A könyv eszméjének berekesztése nem azt a képtelenséget jelenti, hogy a könyv architektúrája eltűnik a kultúránkból, hanem azt, hogy a digitális képek alapjaként fennálló információs kalkulusokhoz fűződő stratégia fölébe kerekedik a könyv eszméjében rejlő mozzanatoknak.

A „posztmodern” gondolkodók által elmarasztalt referencia-fogalom mögött a transzcendentálisként feltételezett nyelvnélküli „valóság” húzódott meg, amelyet a nyelv részelemeinek kellett tükröznie. Tagadhatatlan a hagyományos filozófiai reflexió kötöttsége a tükörhöz²⁴ – a jelenlét re-prezentálásának tradicionális igényét megannyi bölcséleti, gondolati rendszerben azonosíthatjuk. A digitális vizualitás tereiben elenyészőben van e hagyományos igény jelentősége; ha a digitális képeket továbbra is tükörként kívánjuk láttatni, akkor azt kell hangsúlyoznunk, hogy ezek nem visszautkrözik, hanem előhívják/létrehozzák a felületükön megjelenő alakzatokat. A digitális kép tehát: „produktív tükör”.²⁵ A simulacrumok „posztmodern” kavalkádjában, amelyet az információk pazarlóan áradó folyama itat át, az információs-technológiai és telekommunikációs közegek birtokolják a transzcendentalitás rangját: a világ itt nem más mint simulacrumok, infinitezimális memóriák, mikrofolyamatok, az információk „disszeminációinak” gyűjtőhelye. De nem sötétíti-e el voltaképpen az információk bősége, az információk többlet-létének özöne, a digitális képek önkénye a világfogalom napját? Nem kebelezi-e be a létezők informatizációja a világfogalmat? Nem fenyegeti-e a világtapasztalat horizontját az az eksztázis, amelyet a létezők informatizációja, a telekommunikáció és a számítógépek egysége kínál fel nekünk? Baudrillard, aki szerint a „posztmodern” helyzetben a létezők már nem tudnak lélegzetet venni ha nem vonatkoznak valamilyen módon az információs-kommunikációs technológiákra, megjegyzi: „Az univerzum teljes előreláthatósága...az univerzum legalantasabb formája. Lehetséges-e, hogy a tudomány és az információ finalitása előrevetíti az univerzum végét egy szisztematikus, noha tudatalatti degradáció révén, annak ellenére, hogy a tudományt egy utópia, mégpedig a világ megmentéséről szóló utópia lelkesíti, amely az információk révén valósulhat meg? A legnagyobb számú információ felhalmozása véget vethet a világnak. Mint abban a mesében, amelyben az Isten kilenc milliárd nevről esik szó: abban a korban, amelyben a számítógép felvonultatná az összes nevet, a világ eltűnne, a csillagok kihúynának. Az informálás rendszere így a világ megszüntetésének eszköze lenne, amely nélküle sohasem merülne ki”.²⁶ Vagyis, a megnevezés informatikai gyakorlata, az „informatikai nominalizmus”, éppen akkor, amikor azt hihetnénk, hogy egy újfajta szabadság lehetőségét

csillantotta fel, maga alá gyűrheti a világot. A létezők totális informatizációja a mindent-tudás lehetőségével kísért, melynek lényege a tudat azon képessége, hogy összegyűjtse az információkat, és bármelyik pillanatban aktualizálja őket.²⁷ Az informatizáció totalitarianizmusa feláldozza a világot az egynemű, egységes kommunikációs tér megteremtése, a dekódolás egyetemlegesítése kedvéért. Azzal nyilvánvalóan számot kell vetnünk, hogy a világtapasztalat milyen hozadékaikkal szikkadnak el ezáltal. Ugyanis, a világfogalom elveszti súlyát a digitális folytonosságban – a hagyományos alakjában legalábbis; a „posztmodern” simulacrum élénk tároló képei Baudrillard szerint „valóságtöbbletet”, „hipervalóságot” teremtenek. Olyan sajátos valóságképletet amelyben a tapasztalategészt a mindent-láthatóság, az előhívhatóság/létrehozhatóság totalitást ostromló elvei vezérik. Baudrillard világképében a referenciális szférák már csak rúnák formájában maradtak fenn. A hipervalóságot folytonosan újrateemtő informatikai-Leviathán elavulttá teszi nemcsak a „valóság” birtokbavételének, de a médium fogalmát is. Emez utóbbi ugyanis mintegy a „valósághoz” csatolt képzelőerő meghosszabbítódásaként létezik, viszont a hipervalóságot előhívó/létrehozó telekommunikációs technológiák kifosztják a valóság tartalmait. A médium fogalma, a „valóság” teljessé váló kiürítése után, ezen érvelés alapján, fogalomkincsünk felesleges kellékeként említhető: a médium fogalmának addig van értelme, amíg szükség mutatkozik a valóság és a médium hieratikus különválasztására. Abban a pillanatban viszont, amikor a mediatizált környezet magába szívja a „valóságot”, a médium fogalmának már nincs jogosultsága. Baudrillard jéghideggé hűtött világában, a létezők magukon viselik az informatizáció *teljhatalmának* pecsétjét. Itt a modern világtapasztalat ősrégi mozzanatainak horizontja mint például a történelem csupán elvesztett referencia gyanánt, illetve a „retro” formájában vannak jelen. Mert a mesterséges történelmi memória nem annyira az emlékezet meghosszabbítódásaként lép a színpadra, hanem az előhívhatóság/létrehozhatóság elveit követve inkább emlékezhelyettesítőként jut érvényre. Kevés dolog jellemző olyan kérésselmentlenül az informatikai-kommunikációs technológiák ellentmondásaira mint a történelmi emlékezet esztétizálásában/mediatizálásában rejlő irányulások. Egyfelől, a médiumok megsokszorozódása a történelemre vonatkozó információk hallatlan felhalmozását teszi lehetővé. Másfelől, a médiumok hatalmában tartott emlékezet egyfajta elszorvasztásnak van kitéve, mert híján van az történelmi tapasztalategészhez szervesen hozzátartozó megrendültségnek, amely a múlt jóvátehetetlen szenvedéseivel kapcsolódik. Baudrillard okfejtésében ugyanis,²⁸ szöges ellentétben a kibernetikai tradícióval, az információ az entrópiával egyenlítődik ki, s ezáltal olyan tudássá alakul át amelynek fő vonásai a „rendszer” közömbösítésében merülnek ki. Kielezve, a szóban forgó érv azt jelenti, hogy az információs-kommunikatív technológiák közegében megnyilvánított történet már az eredeti történet rangját veszített változata. Ha az emlékezet esztétizálásának és közömbösítésének gyakorlata az információs-kommunikációs technológiákban totálissá válik, akkor a történelem megszomorítottjaira vonatkozó visszaemlékező szolidaritás Walter Benjamin által kiemelt elve, valóban elveszti minden időszerűségét. Ha a történelmi tapasztalatunk az életvilágunk informatizációs túlsúlya okán a simulacrumok mindenhatóságába süpped, akkor kétségessé válhat a történelmi reflexió polgárjoga. Az információs-kommunikációs technológiák kapcsán felderengő, ezen megvetésre véletlenül sem méltó tendenciák, a „közömbösség utópiájában”²⁹ jutnak forrponjukra. A közömbösség utópiája, egy a post-histoire-ra

jellemző állapot bélyegét viseli magán, olyan szereplőket vonultat fel, akik eltávolodva az elmúlásra ftélt történelem emlékoszlopaitól, immáron a közömbösség magaslatáról tekintenek le a történelem vigasztalan folyamára. Ez a megvalósult közömbösség nem a múlttal szembeni helyes távolságtartás rejtjele lenne, benne valójában a történelmi reflexió hiánya mutatkozna meg.

Minél inkább szerteágazik a kommunikáció informatikai-technológiai rendszere, annál inkább számíthatunk az időtapasztalat mélyreható módosulásaira is. A hagyományos időreflexiónak, amely az időmozzanatok közötti hieratikus viszony tételzését választotta kiindulópontjául, s leginkább mindenestül alárendelődött a történelembe beleírt célirányos mozgásnak, kiveszőfélben van a jogosultsága az informatizációs közegekben. Ezek sugárzó felületein a visszajátszás, az ismétlés, így az előhívhatóság vagy az információk ismételhetősége, a reverzibilitás, valamint az információk egyidejűségének, a mindenütt-jelenvalóságnak az elvei uralkodnak. Körkörös időbeliséget hívnak életre. Az ismétlés, az „azonos visszatérése”, szerkezeti alapeleme az informatikai közegek működésének. Az egyenesvonalú idő hieratikus viszonylatai elhalványulnak a telekommunikációs, körkörös szerkezetű időbeliség környezetében.

b) A kortárs gondolkodás észjárásában roppant jelentőséggel bír a jelenlét középpontjának kritikai kiderítése. Mert hiszen kézjegyéhez tartozik ez a kritika, amely a struktúra koherenciájának, a totális formának³⁰ egy adott középponttól való függését pellengérezzi ki. A központosítás különféle torzszüleményeinek bírálata találkozik az informatív-kommunikációs technológiák által kibontott folyamatokkal. A létezés in-formatizációvá való változtatásának gyakorlatai, a kommunikabilitás egyetemleges szorgalmazása segítséget nyújthat a központtalanítás, a megváltoztatandó térszabályozás stratégiája számára, ám nem mentes azoktól az ellentmondásoktól, amelyeknek az újfajta technológiák értelmezői legtöbbször hátat fordítanak, anélkül, hogy megcáfolták volna őket. Ezen ellentmondások az információk intézményes központosítása, monopolizálása és az információs pluralitás szétterjedésének egyszerre megvalósuló, egymásnak feszülő tendenciáiban nyernek lényegi kifejezést, de a delokalizáció³¹ és a relokalizáció ellentétes irányú, versengő mozgásaiban is tetten érhetők. Tudniillik, az informatizációs kommunikabilitás széleskörű megteremtése csak akkor válik lehetségessé, ha az információs-kommunikációs technológiák hálózata megtöri a lokális, a *genus loci* ellenállását³² és kiszolgáltatja azt a delokalizáció, deteritorializáció³³ egyneműsítő folyamatainak. Hiszen a lokális jellegzetességeibe kapaszkodó ember csak úgy domboríthatja ki helyének különösségeit, ha azokat minél hathatósabban az elvontság, a numerikus nivellálás föltartóztatlan folyamataihoz rögzíti. De nem veszti-e el ezáltal mindazt, amin még érezni a *genus loci* lehetét, önnön lényegi kifejezését; nem mosódnak-e el a helyi jellegzetességek az informatizáció folytonosságában? Az informatikai topográfia és a tér digitális intézményesítése a numerikus kódoknak a kultúrában betöltött szerepe révén egy szintre hozhatja és egymással felcserélhetővé teheti a különféle lokalitásokat, amelyek ilymód az informatikai térkép-hálózat egy atomjává zsugorodhatnak. A lokalitások gazdagon pompázó sokszínűségét ezek szerint már nem burkolnák az áttekinthetetlenség jelei. A helyinek hálózatként való létezése mögött a térbeliség tökéletes átjárhatóságát és a hozzáférhetőség elvének térnyerését, valamint az elvontság diadalát pillantjuk meg. A sajátos helyi jegyek helyébe az informatikai fluxus keresztmetszete kerülhet. Hogy az informatizáció kaput nyithat a tér intézményesítésének plurális alapon történő

szabályozása előtt, azt alighanem senki sem vitatja. Így, a delokalizációval a relokalizációs irányulások, a decentralizált információk helyhez kötöttsége, a „reteritorializáció”, az információk igazságosabb elosztása, a központosított információ-felhalmozással, a regionális informatizáció gyakorlata állíthatók szembe. Ugyanakkor, az informatizáció folyamataiból kinőtt tekintélyelvű erők egy csapásra fölébe nőhetnek az informatikai pluralizmus, a központtalanítás áhított értékeinek.

Az informatikai földrajz hagyományos egysége a világfalu, melynek létezésében tetőpontra hág az in-formatizáció folyamatainak elvontsága – Baudrillard óriási földrajzi falunak nevezi e téregységet melynek a felülete, a sivatagéhoz hasonlóan, elvesztette jelentőségét. Az informatizált egynemű térben olyan szerep jut a konkrét, a lokálisnak, mint amilyet a természet szán a homokszemnek a sivatagban. Az információs-kommunikációs planetáris közegek csillogó-villogó felületeinek rejtély és mélységnélkülisége az áttetszőség megvalósításával kérkedik. A numerikus nivellálás egyenes következményeként jön létre az áttetszőség *világméretűvé* válása.

A globális falu plurális felületeivel, megsokszorozódott kódjaival úgy emelkedik fel előttünk, hogy eltakarja a hagyományos világtapasztalat horizontját. Mert a világ fogalmával összhangban van a horizont eszméje, amely a „közel” és a „távol”, a hozzáférhetőség és az elérhetetlenség egymásra mutató tapasztalatainak jegyében áll. Így, míg a „közel” feltártsága számunkra az elérhetőségben, az érthetőségben rejlik, addig a „távol”, akármennyire is a végtelen messzeségre vonatkozódna tekintetünk, visszahúzódik előlünk. A fenomenológiai világértelmezés beszél erről a tapasztalatról, amely az örökösen új horizontokra való nyitottságban ölt testet.³⁴ A világ, Blumenberg megfogalmazásában, nem más mint az össz horizont horizontja.³⁵ A világ fogalma a horizontok összegyűjtöttségét jelenti, a világban benne-létünk az önfeledtség alapján működik. Az informatizációs-kommunikációs „szem”, a képernyő mozgását és a telekommunikáció rendszerében kivetülő képek ömlését követő látásmód azonban megkerüli a horizontot, túllép a „távol” és a „közel” egymást feltételező tapasztalatain, „meghaladja” a látókör korlátjait. Az informatikai világfalu lakója, aki az információs-kommunikációs technológia rendszerére bízva világtapasztalatát és a világban való tájékozódást, híján van a horizontra való utaltságnak. Számára a „közel” és a „távol” tapasztalata egybeolvad, őt nem a horizont és a világ tapasztalata, hanem a „maradék nélküli” elérhetőségre és hozzáférhetőségre vonatkozó technológiai lehetőségek, valamint az abszolút közelség elvei irányítják. Csak az létezik igazán, ami elérhető, amit a mediális hozzáférhetőség jellemez;³⁶ csak az nyilvánulhat meg, ami hiánytalan részeleme az informatizációs-kommunikációs falunak. Csak annak van jelentősége, ami dekódolható a kibernetikai folytonosság keretein belül, annak van értéke, amit maradéktalanul rendelkezés alá vonhatunk. A világ nem „végtelen” (Gadamer), a horizontok nyitottságát léteztető tér, hanem legfeljebb zsúfolt informatikai leltár, amely numerikus kódok tárolójának alakjában jelenik meg számunkra.

c) Az informatizációs közegek elemzése szembesít bennünket a kommunikációs készség, a dialógikus érdekek, valamint az értelemkonstitúció kérdéseivel. Azon rekvizitumok között, melyeket az in-formatizáció stratégiája szükségesnek talál önnön gyakorlatának fellendítéséhez, szembetűnően hiányzik a testiség. Nyomatékos jelentőséget kap ehelyütt az elvont racionalizmus említett viszonya a testileg közvetített egzisztenciális praxishoz. Az elvont racionalizmus hőjét látjuk viszont a kibernetikai egynemű térben, a test-lélek dualizmusa újjátódik fel itt. Mert a testiség, mint az

egzisztenciális gyakorlat határfogalma, kihullik a kibernetikai gondolkodás érdeklődési köréből. Az áttetszőség, a mediatizált felületek szféráiban nincs helye a testiség értelmezésének.

A testiség kérdése útmutatást tartalmaz a kommunikáció újragondolása szempontjából. A kommunikáció, a fenomenológiai kutatásokkal összhangban, nem egyszerűsíthető le a tapasztalati interakciókra, sajátos módon az interakciók „háttérében”³⁷ történik. A tapasztalati interakciók, mint például a beszéd, csupán a szituációkban aktualizált kivetülései a kommunikáció történésének. A horizontok szituációhoz való kötöttsége világtapasztalatunk mibenlétére, a *testileg meghatározott világtapasztalatra* derít fényt. A kommunikáció történése nem választható el a testiség megnyilvánulásaitól; az egyed gesztusrendszere, a mimika, melyek olyannyira hozzátartoznak a kommunikációhoz, már „önmagukban véve is kommunikatív értékkel bírnak”.³⁸ A testiség az alany és alany között történő megértés technológiai szimulációjával szemben határként tűnik fel, a testiség nem válhat a technológiai szimuláció tárgyává.³⁹ A kommunikációban felfénylő testiség ugyanis nem integrálható az informatikai kalkulusok stratégiájába. Az informatizációs tekintet nem hatolhat át a testiségen – a testileg közvetített egzisztenciális gyakorlat kívül esik az informatizációs felségterületein.

A testiséggel kapcsolatos eszmefuttatás szoros összefüggésben áll az értelemkonstitúció kérdésével. Ahogy Merleau-Ponty írta, a testiség az értelemteremtés fundamentuma, minden értelemteremtés a testiségben gyökerezik. A kommunikáció kortárs értelmezéseiből tudjuk, hogy a kommunikáció nem az értelem közvetítésének közege. Lényegét nem az értelem átvitelének műveletei jelzik, amelyek az előzetesen létező értelem integritását hivatottak megőrizni, a kommunikáció folyamatát az értelem létrehozásának történése alapozza meg. E történés, az értelem létrejötte, melyhez a megértés kötődik, a szemantikus és a nem-szemantikus mozzanatok⁴⁰ mozgásterében azonosíthatók. Mi sem lenne azonban idegenebb a kommunikáció nem-reduktív értelmezésétől, minthogy az értelem fogalmát a bizonyosság jellegzetességeivel körülaggatni. Mi sem lenne tévesebb ezen értelmezés szemszögéből, mint az értelem monisztikus, „autentikus”, a többértelműséget kiiktató egységének hangoztatása. A kommunikáció tartománya, az alany és alany közötti viszony elválaszthatatlan a sokértelműség megnyilvánulásától. Mármint, a testiséghez hasonlóan, az értelem kérdésköre is kivonja magát az informatizáció gyakorolta ökonómia alól. Baudrillard lehangoló, gyakran túlfeszített, polemikus éllel megfogalmazott töredékei egyikében arról értekezik,⁴¹ hogy egy olyan univerzum részesei vagyunk, amelyben egyre több az információ, ám egyre kevesebb az értelem. Az információ ugyan teremt értelmet, ám nem képes kompenzálni a jelentések eltűnését. Hiába szorgalmazzuk a tartalmak szétszóródását és az üzenetek kommunikálhatóságát, az értelem pusztulása gyorsabban megy végbe. Ebben az univerzumban megvalósul Shannon régi álma, miszerint az információ körforgása nem foglal magába semmilyen értelemmel közvetített célt, vagy értékhangsúlyos elemet: az instrumentalitás megtestesítőjeként a tiszta cirkularitásra egyszerűsödik. Az információ *közvetlenül* rombolja és közömbösíti az értelmet és a jelentést. Csupán mímeli a kommunikáció történését. Így Baudrillard. Hangsúlyoznunk kell: az informatikai gyarmatosítás akkor lép fel, ha az informatizáció jelenik meg a kommunikáció helyén, értelemteremtés gyanánt. A kommunikáció tartalmai nem meríthetők ki az informatikai ökonómia, vagy az informatikai

okozatiságban érvényes Igen/Nem állásfoglalások egyértelműségeinek révén. A kommunikáció története ellenáll az áttetszőség, az egyértelműség önkényuralmának. Derrida éppen a mediális áttetszőség diktatúrájával szemben tartja szükségesnek kiemelni, a jelek sokértelműségét őrző írás fogalmát.⁴²

*

Az informatizáció hozadékai között, láttuk, hatalmas diszkrepancia tátong. Az életvilág informatív-technológiai meghatározottságában mintaszerű módon bennefoglaltatnak a „posztmodern” helyzet ellentmondásai. Ezen ellentmondások, melyek tartós feszültséget kölcsönöznek az új technológiai kultúra páratlan hatásának, a „posztmodern” mikro és makro-konfliktusok csomópontjai. Az információ eszköze és tárgya a hatalmi harcnak azokon a területeken, ahol a stratégiai racionalitás és nem a kommunikatív történet kritériumai a mérvadóak. Civilizációnkban, mely a dolgok cserélhetőségén alapul, az információ megannyi esetben egyet jelent egy olyan mozzanat birtoklásával, amelyre a titok fátyla borult. Az informatizáció elemzése szíven találja a hatalom és a tudás viszonylatának problémáját. Fel kell vetnünk az információ és a kommunikáció egymásvonatkozásának kérdését és értelmeznünk kell, hogy az életvilágunk kommunikatív megnyilvánulásai és nem kommunikatív mércéi, miközben ezen utóbbiak civilizációnk funkcionális szükségszerűségeiből fakadnak, hogyan viszonyulnak egymáshoz.

¹H.Blumenberg: *Lesberkeit der Welt*, Suhrkamp, Frankfurt/M, 1981, 140.

²Lásd: J.Böhme idevonatkozó szavait a természet nyelvéről, idézi: W. Benjamin: *A német szomorújáték eredete*, in: Angelos Novus, Magyar Helikon, 1980, 410.

³J. Derrida: *Grammatológia, Életünk-Magyar Műhely*, Szombathely-Párizs-Bécs-Budapest, 1991, 25-41. Derrida ezirányú gondolatait bírálja E. A. Havelock (E. A. Havelock: *The Muse Learns to Write*, Yale UP, New Haven and London, 1986) és az „oralist school” alapján W. Ch. Zimmerli: *Das antiplatonische Experiment. Bemerkungen zur Technologischen Postmoderne*, in: W. Ch. Zimmerli (Hrsg.), *Technologisches Zeitalter oder Postmoderne*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1988, 13-15.

⁴Hogy a gondolat már régen felsejlett, bizonyítja W. Benjamin megállapítása: „...minden jel arra mutat, hogy a könyv, ...a hagyományos alakjában legalábbis, a vég felé tart”, W.Benjamin: *Egyirányú utca*, in: *ibidem*, 498.

⁵*ibidem*: 37.

⁶J. Derrida: *ibidem*. 28.

⁷J. Derrida: *La dissémination*, Le Seuil, Paris, 1972, 15.

⁸V.ö. az előszóval kapcsolatos eszmefuttatásokat, amelyben arról olvashatunk, hogy Derrida egész könyve előszó, egy meg nem írt könyvhöz J. Derrida: *La carte postale, de Socrate á Freud et au-delà*, Aubier-Flammarion, Paris, 1980, 7-8. Derrida szerint az utószó nem egy fenomén a többiek között, hanem a par excellence intézmény amely előírja a könyv kompozícióját, azt, hogy miért és hogyan kell a könyvet kontruálni.

⁹A könyv eszméje és a zsidó „jelenlét” közötti viszonyról, a könyvben a könyvről való írás lehetőségéről, lásd: J. Derrida: *E. Jabés et la question de livre*, in: J. Derrida: *L'Écriture et la Différence*, éd. Seuil, Paris, 1967, 409-428.

¹⁰*La dissémination*, *ibidem*, 13.

¹¹A jelenlétfizikában a „közlésem akkor birtokolja az írás szerepét, azaz az olvashatóságot, ha olvasható marad minden meghatározott címzett eltűnése után”. J. Derrida: *Signature événement contexte*, in: J. Derrida: *Marges de la philosophie*, éd. Minuit, Paris, 1972, 374.

¹²J. Derrida: *Grammatológia*, *ibidem*. 29

¹³A *Grammatológia* ezen gondolatát egy másik megállapítás magyarázza: „Nem az írás végének korszakát tapasztaljuk, ahogy ezt MacLuhan ideológikus eszmefuttatásaiban állítja, miszerint újra létrejönne az áttetszőség”, J. Derrida: *Signature événement contexte*, in: *Marges de la Philosophie*, éd. Seuil, Paris, 1972, 391.

¹⁴Ch. Taylor: *Lichtung or Lebensform: Parallels Between Wittgenstein und Heidegger*, *Theoria*, 1989/1, 9-21. A továbbiakban is támaszkodni fogok e tanulmányra.

¹⁵*ibidem*. 11. Az elmondottakhoz kapcsolódik: M. Heidegger: *Lét és idő, Gondolat*, Budapest, 1989, 214-223. Heidegger szerint az effajta eljárás izolált predikátumokat érvényesít, a világ pedig a predikátumokra támaszkodó kalkulus kifejeződéssé válik.

¹⁶Taylor abban látja Heidegger és Wittgenstein időszerszerűségét, hogy a testileg közvetített elkötelezett egzisztenciát afirmálják az újkori szubjektivitás képletével szemben, *ibidem*, 13. K. O. Apel szerint a megismerés testileg közvetített apriorijának elutasítása csupán végső következménye a szubsztanciák karteziánusi dualizmusának, K. O. Apel: *ibidem*, a testnek a filozófiába való bevonásával kapcsolatban azonban főképpen M. Merleau-Pontyt kell említeni, *Phénoménologie de la Perception*, Paris, 1945.

¹⁷Derrida metafizika-bíráta jól írja le ezt a mozzanatot. A metafizikában a struktúra strukturalitása a világra mint a totalitás középpontjára utal amely egyúttal nem a totalitás rész, mert a totalitás középpontja „kívül esik” a totalitáson. Ezt nevezte Derrida ellentmondásos koherenciának, J. Derrida: *Writing and Difference*, The University of Chicago, Chicago, 1978, 279.

¹⁸I. Urbancić: *Znanost i tehnika na prijelomu iz modernu u suvremenost*, in: *Znanost, tehnika, društvo*, Biblioteka Politička Misao, Zagreb, 1980, 34.

¹⁹E. Couchot: „Hybridations”, in: *Les Immatériux*, éd. Autrement, Paris, 1985, 127. G. Raulet: *Nova utopija/Sociološko i filozofsko značenje novih tehnologija komunikacije*, in: *Postmoderna /Nova epoha ili zabluda/*, Naprijed, Zagreb, 1988, 41.

²⁰„Az információ végeredményben mindaz ami a numerikus feldolgozhatóság tárgyává válhat”, P. A. Mercier, F. Placard, V. Scardigli: *La société digitale*, E. du Seuil, 1984, 23. G. Raulet: *ibidem*, 48. V.ö.: „Az információ ...az üzenet forrásának statisztikai tulajdonsága”, U. Eco: *Kultura, informacija, komunikacija*, Nolit, Beograd, 1973, 31.

²¹Deleuze és Guattari szerint az „elektromos fluxust a nem-specifikált fluxus megvalósításának tekinthetjük...az elektromos nyelv nem a hang avagy az írás közvetítésével valósul meg, az informatikának nincs ezekre szüksége...a számítógép a pillanatnyi és a generalizált dekódolás gépe”. G. Delez, F. Gatar: *Anti-Edip*, Sremski Karlovci, 1990, 197.

²²„Eltűnt az a lehorgonyozottság amellyel a nyelv a referenciában rendelkezett”, J. F. Lyotard: *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, éd. Galilée, Paris, 1986, 14. Ugyanezen irányulások tapasztalhatók a neopragmatizmus antireprezentacionalizmusában, D. Davidson: *A Nice De-*

rangement of Epitaphs, in: Truth and Interpretation..., Ed. Ernst LePore, Blackwell, Oxford, 1986, 445-446.

²³Erről, Almási M.: Anti-esztétika, Budapest, 1992, 174.

²⁴R. Rorty úgy véli, hogy a filozófusok dolga abban rejlett, hogy csiszolják, tisztítják a tükröt, R. Rorty: Philosophy and the Mirror of Nature, Basil Blackwell, Publisher, 1980, 12.

²⁵A „produktív tükrőről”, : J. Derrida, La dissémination 5., L'écran, L'écrin, Critique, 1969/261.

²⁶_Bodrijar: Fatalne strategije, Novi Sad, 1991, 76.

²⁷Lyotard összekapcsolja a tudatot a memóriával, a retenció husserli értelmében. A teljes informatizáció a leibnitz-i istent, mint tökéletes archiválót idézi fel. J. F. Lyotard: Le temps aujourd'hui, Critique, 1988/493-494,564.

²⁸Baudrillard példája szerint a holocaust feledése a holocaust része. A mesterséges memória a zsidók elpusztításának in-szcénálása, ám túlságosan későn, hogy valakit nyugtalanítson. A médium egyébként is hideg és feledést sugároz ki.

²⁹G. Raulet:ibidem, 41-44.

³⁰J. Derrida: Writing...ibidem.

³¹A delokalizációról: V. Descombes: Dé-localisation-Adresse aux utopistes, in: V. P. Furter/ G.Raulet (dir.), Stratégies de l'utopie, Galilée, Paris, 1979, 134.

³²L. Giard/M.de Certeau: L'ordinaire de la communication, Dalloz, Paris, 1983, 4. G. Raulet, ibidem, 50.

³³Ezt a fogalmat Deleuze és Guattari használták idézett művükben.

³⁴E. Husserl: Cartesianische Meditationen, M. Nijhoff, Den Haag, 1963, 82; H. G. Gadamer: A nyelvek sokfélesége és a világ megértése, Athenäum, 1991/1,9.

³⁵H. Blumenberg: Matthauspässion, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M, 1988.

³⁶Baudrillard szerint az új világfalu lakója a skizofrénikushoz hasonló, akit a mindenhez való túlzott közelség, az őt érintő dolgok összevegyítése jellemez.

³⁷A háttér fogalmáról, lásd, Blumenberg: ibidem.

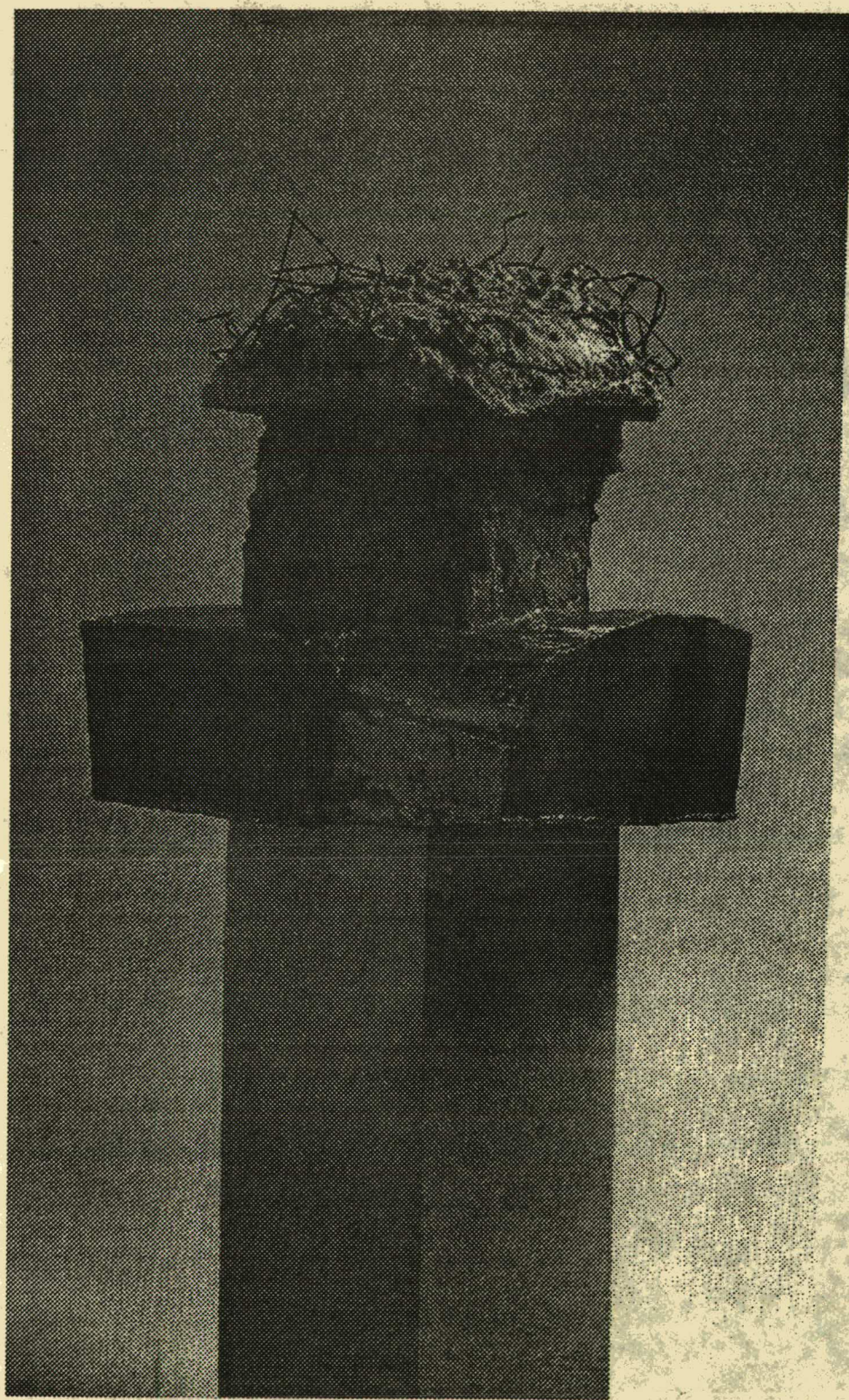
³⁸P. Koslowski, ibidem

³⁹P. Koslowski: Die postmoderne kultur, München, 1987,43.

⁴⁰Derrida helyesen mondja, hogy a kommunikáció olyan szemantikai teret nyit meg, amelyet nem lehet a szemantikára leegyszerűsíteni, J.Derrida: Signature...ibidem, 367.

⁴¹J.Baudrillard:

⁴²Derrida: ibidem,



BOTOND: Robert Jungk, Atomstaat 1993, vaslemez és beton

BOITOND
KOPASZ TAMÁS
MATA ATTILA
MILORAD KRSTIĆ
SZABADOS ÁRPÁD
VÁRNYAGY ILDIKÓ
WAHORN ANDRÁS

ROCKOV GALÉRIA

1061 BUDAPEST, ANDRÁSSY ÚT 1.

TEL. FAX: 268-0026

NYITVA:

Hétfőtől-Péntekig: 11-18:

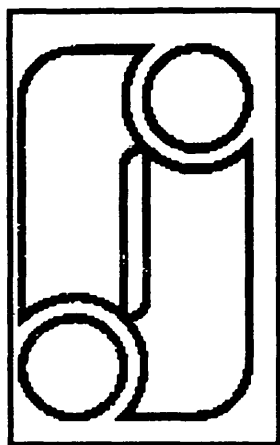
Szombat: 11-15

SZEGEDI EST



KULTURÁLIS HETILAP,
melyből 30 ezer szegedi választja ki
programjait.
REKLÁMHORDOZÓ,
melyben a hirdetések egy hétig élnek.

MOZI
SZÍNHÁZ
KLUBOK
TÁRLATOK
KONCERTEK
SPORT



SZEGEDI IFJÚSÁGI INFORMÁCIÓS ÉS TANÁCSADÓ IRODA

*Információk
munkaalkalmakról,
albérletekről, továbbtanulásról,
tanfolyamokról, olcsó szállásokról,
programokról és bármiről.*

*Jogi tanácsadás
keddenként 14-16 óráig,
pályaválasztási és
állásokkal kapcsolatos tanácsadás
minden második héten
15-17 óráig.*

Koncertjegyek árusítása.

Minden szolgáltatás ingyenes!

Cím:
Szeged, Arany J. u. 7.

NYITVATARTÁS:
hétfő-péntek
13.00-18.00

a POMPEJI

1993/3-4. számának tartalmából:



Kovács András Ferenc: András evangéliuma

Nagy Gábor: Lélekvándorlás

Latzkovits Miklós: A bátorság dicsérete

Németh Gábor: Úgy mondta: „mintha élne”

Patrick Süskind: Sommer úr története

Marsilio Ficino: Commentarium

Jean-François Lyotard: Levél az egyetemes történelemről

MEGJELENIK 1993 DECEMBERÉBEN

A folyóirat kapható az ország nagyobb könyvesboltjaiban,
illetve a Pompeji Szerkesztőségében.

6722 Szeged Petőfi sgt. 30-34. IV. em.

Tel: 62/321-611

EX

5-7. szám
1993.

Symposion

irodalom művészet filozófia reflexió

Thomka Beáta, Radics Viktória, Balassa Péter

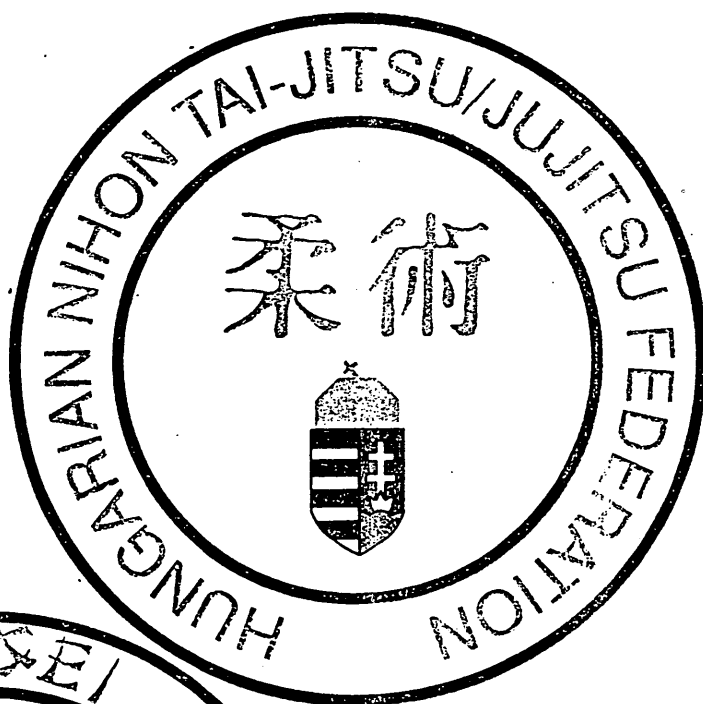
Vilém Flusser, Balázs Attila, Josip Osti

Solymosi Bálint, André Gide

írásai



HUNGARIAN BUDO FEDERATION
HUNGARIAN NIHON TAI-JITSU / JUJITSU FEDERATION





99,-Pt